شعر شور انگیز

جلد اول

شمس الرحمن فاروقی

شعر شور انگیز

شعر شور انگیز

غزلیات میر کا انتخاب، مفصل مطالعے کے ساتھ

جلد اول

دیباچہ ، غزلیات ، ردیف الف تک

شمس الرحمن فاروقی

قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان
وزارت ترقی انسانی وسائل، حکومت ہند
ویسٹ بلاک 1 آر۔ کے۔ پورم، نئی دہلی 110066

SHER-E- SHOR ANGEZ- vol,i

By

Shamsur Rahman Faruqi

سنہ اشاعت : پہلا ایڈیشن 1990 تعداد 1000

دوسرا ایڈیشن 1997 تعداد 1100

(C) قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان نئی دہلی

قیمت۔ 150/=

سلسلہ مطبوعات : 647

ناشر : ڈائریکٹر قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، ویسٹ بلاک 1
آر کے پورم نئی دہلی 110066

طابع۔ جے کے آفسیٹ پرنٹرز، جامع مسجد دہلی 110006

پیش لفظ

شعر شور انگیز کا دوسرا ایڈیشن (چاروں جلدیں) پیش کرتے ہوئے مجھے اور ''قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان'' کو انتہائی مسرت کا احساس ہو رہا ہے۔ شمس الرحمن فاروقی کی اس کتاب کو جہاں علمی اور ادبی حلقوں میں سراہا گیا اور اس کے لئے فاروقی صاحب کو ہندوستان کے سب سے بڑے ادبی ایوارڈ ''سرسوتی سمان'' سے سمانت کیا گیا وہاں اس کے ناشر کی حیثیت سے ''قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان'' اور اس کے انتخاب کو بھی نظر تحسین سے دیکھا گیا۔ یہ بات وثوق سے کہی جا سکتی ہے کہ ''قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان'' دنیائے اردو کا سب سے معتبر اور باوقار اشاعتی مرکز کے طور پر ابھر رہی ہے۔

شعر شور انگیز نے اردو ادب کی وسعتوں میں ہندوستانیت کی جلوہ گری کو ابھارا ہے۔ ''قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان'' نے اردو کے فروغ اور ترویج کے لئے یہ ایجنڈا مقرر کیا ہے کہ اردو زبان وادب کی بنیادوں کی بازیافت ہندوستان کے تمدنی پس منظر میں کی جائے اور اکیسویں صدی میں اردو زبان کی ترویج کو ملک کے پورے متنوع لسانی منظر کے ساتھ جوڑ کر فروغ دیا جائے۔

مستقبل قریب میں ہماری نئی اشاعتوں میں ''اردو انسائیکلو پیڈیا'' (۱۲ جلدوں میں)، ''انگریزی۔اردو لغت'' (۶ جلدوں میں) اور پروفیسر گیان چند جین کی معرکتہ لآرا کتاب ''اردو ادب کی تاریخ'' منظر عام پر آرہی ہیں۔

ڈاکٹر محمد حمید اللہ بھٹ

(ڈائریکٹر)

قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان

وزارت ترقی انسانی وسائل، حکومت ہند

ویسٹ بلاک۔ا۔ آر کے۔ پورم۔ نئی دہلی 110066

فارقم فاروقیم غربیل وار
تاکه کاه از من نمی یابد گذار

مولانا روم

فہرست

تمہید ، 15

دیباچہ

باب اول	خدائے سخن ، میر کہ غالب ؟ ،	26
باب دوم	غالب کی میری ،	43
باب سوم	میر کی زبان ، روزمرہ یا استعارہ (۱) ،	62
باب چہارم	میر کی زبان ، روزمرہ یا استعارہ (۲) ،	75
باب پنجم	انسانی تعلقات کی شاعری ،	110
باب ششم	چوں خمیر آمد بدست نانبا ،	147
باب ہفتم	دریائے اعظم	172
باب ہشتم	بحر میر	189
باب نہم	شعر شور انگیز ،	203

انتخاب و مطالعہ

ردیف الف

دیوان اول ،	229
دیوان دوم ،	461
دیوان سوم ،	554
دیوان چہارم ،	604
دیوان پنجم ،	656
دیوان ششم ،	675
شکار نامہ دوم ،	697

اشاریہ

700

[The] opposition between symbolic expressions whose new meanings can be established and those in which such a specification is impossible seems to have been first examined by 'Abd al-Qahir al-Jurjani in a detailed and unbiased way... According to Jurjani, tropes are of two kinds: they have either to do with the intellect or with imagination... Tropes of the imagination... point to no particular object, thus what they state is neither true nor false; the search for their meaning is a prolonged process, if not an endless one... [T]he poet who uses them "is like a person who is dipping into an inexhaustible pool of water..."

Tzvetan Todorov

(عبد القاہر جرجانی نے " اسرار البلاغت " میں بیان کیا ہے کہ)
الفاظ کی تقدیم و تاخیر، قصر و حصر، فصل و وصل، ایجاز و اطناب، استعارہ و کنایہ سے کلام میں جو بلاغت پیدا ہوتی ہے وہ معانی میں پیدا ہوتی ہے ... ترتیب الفاظ کا اثر معانی پر پڑتا ہے، الفاظ پر نہیں پڑتا۔ یعنی جس نے ترتیب دی ہے اسی نے ان معانی بلیغ کو پیدا کیا ہے۔

علامہ سید علی حیدر نظم طباطبائیؒ

[Realistic] material in itself does not have artistic structure and ... the formation of an artistic structure requires that reality be reconstructed according to aesthetic laws.

Boris Tomashevsky

[The] process of transference in the art of poetry ... depends for its completion on two points -- the poet and the refined reader ... Abhinavagupta ... describes the essence of poetic expression as being represented by the Kavi and the Sahrdaya ... [According to Panditraja Jagannatha] beauty consists in the state of constituting the content of knowledge that produces disinterested pleasure ... Jagannatha challenges the propriety of regarding the combination of language and thought as constituting the content of the term poetry because the ordinary usage goes to show that poetry consists of expression alone ...

Anantlal Gangopadhyay : Panditraja Jagannatha on Aesthetic problems

مثل حواس ظاہری پانچ حواس باطنی بھی ہیں۔ حس مشترک، خیال، وہم، حافظہ، متخیلہ، ... جو شے حواس ظاہری سے محسوس ہوتی ہے حس مشترک اس کو ... اپنے خزانے یعنی خیال میں جمع رکھتا ہے ... وہم معلوم کرتا ہے خاص معنی خاص صورت میں ... حافظہ خزانہ وہم کا ہے جیسے خیال، حس مشترک کا۔ قوت متخیلہ مدرکات خیال و مدرکات و مخترعات وہم کو ترکیب یا تحلیل کرتی ہے ... اور علمائے بلاغت خیالی کو داخل حسیات کرتے ہیں اور وہمیات کو داخل عقلی۔

دیبی پرشاد سحر بدایونی: معیار البلاغت

Structuralist poetics is a theory of reading.

Jonathan Culler

Why does the sphere of meaning dominate the questioning of both the linguist and the philosopher? What desire impels them both, as such, to proceed analogically toward a supralapsarian state, prior to the supplement of the cupola? Their procedure and their sphere remain analogous ...

Jacques Derrida

... حافظ کے کلام میں سلوک کے مسائل بکثرت ہیں۔ اور یہ
نہیں کہ محض اعتقاد کی وجہ سے ہم نے ان کے کلام سے نکال لئے،
بلکہ ان کا کلام واقعی تصوف سے بھرا ہوا ہے۔ ورنہ کسی دوسرے کے
کلام سے تو کوئی یہ مسائل نکال دے۔ بات یہ ہے کہ جب تک اندر
کچھ نہیں ہوتا اس وقت تک کوئی نکال بھی نہیں سکتا۔

مولانا شاہ اشرف علی تھانوی

[It] is perfectly possible to have a human temperament utterly distinct from one's literary temperament.

Stephane Mallarmé

این جا ظاهر و باطن چون نور آفتاب یک دیگراند۔
و لفظ و معنی چون تری و آب امتیاز نسبت پا و سر۔ لفظے
نہ جوشید کہ معنیٔ نہ نمود و معنیٔ گل نہ کرد کہ لفظ نہ بود۔
سر ہیچ رشتہ چون موج گوہر از یک دیگر پیش نمی گذرد،
و قدم ہیچ کس چون خط پرکار راہ سبقت نمی سپرد۔ اول
و آخر این رشتہ ہا چون تار نگاہ یک تاب است و پست و
بلند این راہ چون موج گوہر یک دست۔

میرزا عبدالقادر بیدل

Language is the armoury of the human mind; and at once contains the trophies of its past and the weapons of its future conquests.

S.T. Coleridge

تمہید

اس کتاب کے مقصود حسب ذیل ہیں :

(۱) میر کی غزلیات کا ایسا معیاری انتخاب جو دنیا کی بہترین شاعری کے سامنے بے جھجک رکھا جا سکے، اور جو میر کا نمائندہ انتخاب بھی ہو۔

(۲) اردو کے کلاسیکی غزل گویوں، بالخصوص میر کے حوالے سے کلاسیکی غزل کی شعریات کا دوبارہ حصول۔

(۳) مشرقی اور مغربی شعریات کی روشنی میں میر کے اشعار کا تجزیہ، تشریح، تعبیر اور محاکمہ۔

(۴) کلاسیکی اردو غزل، فارسی غزل (علی الخصوص سبک ہندی کی غزل) کے تناظر میں میر کے مقام کا تعین۔

(۵) میر کی زبان کے بارے میں نکات کا حسب ضرورت بیان۔

یں ان مقاصد کو حاصل کرنے میں کہاں تک کامیاب ہوا ہوں، اس کا فیصلہ اہل نظر کریں گے۔ میں یہ ضرور کہنا چاہتا ہوں کہ اپنی قسم کی یہ اردو میں شاید پہلی کوشش ہے۔

میر کے انتخابات بازار میں دستیاب ہیں۔ لیکن میں نے ان میں سے کسی کو اختیار کرنے کے بجائے اپنا انتخاب خود ترتیب دینا اس لئے ضروری سمجھا کہ میں یونی ورسٹیوں میں پڑھائے جانے والے انتخابات سے نہ صرف نامطمئن ہوں، بلکہ ان کو اس قدر ناقص پاتا ہوں کہ میرے خیال میں وہ میر کی تحسین اور تعین قدر میں معاون نہیں، بلکہ حارج ہیں۔ اثر لکھنوی کا انتخاب ("مزامیر") نسبتہً بہتر ہے، لیکن وہ آسانی سے نہیں ملتا۔ پھر اس میں تنقیدی بصیرت کے بجائے عقیدت سے زیادہ کام لیا گیا ہے۔ محمد حسن عسکری کا انتخاب "ساقی" کے ایک خاص نمبر کی شکل میں چھپا تھا اور اب کہیں نہیں ملتا۔ عسکری صاحب نے ایک مخصوص، اور ذرا محدود نقطۂ نظر سے کام لیتے ہوئے میر کے بہترین اشعار کی جگہ میر کی مکمل، یا اگر مکمل نہیں تو نمائندہ، تصویر پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس طرح میر کے بہت سے عمدہ اشعار کے ساتھ کم عمدہ اشعار بھی انتخاب میں آ گئے ہیں۔ لہٰذا اس انتخاب کی روشنی میں میر کے شاعرانہ مرتبے کے باب میں صحیح رائے نہیں قائم ہو سکتی۔

میر کا سب سے اچھا انتخاب سردار جعفری نے کیا ہے۔ بعض حدود اور نقطۂ نظر کی تنگیوں کے باوجود ان کا دیباچہ بھی بہت خوب ہے۔ سردار جعفری کا متن عام طور پر معتبر ہے، اور انھوں نے مقابل صفحے پر دیوناگری رسم الخط میں اشعار دے کر اور مشکل الفاظ کی فرہنگ پر مشتمل ایک پوری جلد (دیوناگری میں) تیار کر کے بہت بڑی خدمت انجام دی ہے۔ افسوس کہ یہ قابل قدر انتخاب اب بازار میں نہیں ہے۔ ضرورت ہے کہ اس کا نیا ایڈیشن شائع کیا جائے۔

لیکن سردار جعفری کا بھی انتخاب میرے مقصد کے لئے کافی نہیں تھا۔ انھوں

نے میر کے کئی رنگوں کو نظر انداز کر دیا ہے، اور بہت سے کمزور شعر بھی شامل کئے ہیں، خاص کر ایسے شعر جن کی "سیاسی" یا "انقلابی" تعبیر کسی نہ کسی طرح ممکن تھی۔ میں میر کے کلام کو بقول ڈبلیو۔ بی۔ یے ٹس "مسوں اور مہاسوں کے ساتھ" with warts and all پیش کرنا چاہتا تھا۔ یعنی میں ان اشعار کو نظرانداز نہ کرنا چاہتا تھا جو موجودہ تصور غزل کے منافی ہیں اور جن میں وہ "متانت"، "نفاست"، "معصومیت"، وغیرہ نہیں ہے جو کلاس روم والے میر کا طرۂ امتیاز بتائی جاتی ہے۔ اگر شعر میری نظر میں اچھا، یا اہم، ہے تو میں نے اسے ضرور شامل کیا ہے، چاہے اس کے ذریعہ میر کی جو تصویر بنے وہ اس میرے مختلف ہو جس سے ہم نقادوں کی تحریروں اور پروفیسروں کے لکچروں میں دوچار ہوتے ہیں۔

یہ کتاب میں نے اس امید کے ساتھ بنائی ہے کہ اگر اسے یونی ورسٹیوں میں بطور کلاس روم متن استعمال کیا جائے تو طالب علم میر کے پورے شعری مرتبے اور کردار سے واقف ہو سکیں اور اساتذہ و علمائے ادب کلاسیکی ادب پر نئی نظر ڈالنے کی ترغیب حاصل کریں۔

یہاں اس سوال پر تفصیلی بحث کا موقع نہیں کہ کلاسیکی غزل کی کوئی مخصوص شعریات ہے بھی کہ نہیں؟ اور اگر ہے تو اس کو دوبارہ رائج کرنے کی ضرورت کیا ہے؟ کلاسیکی غزل کی شعریات یقیناً ہے۔ (یہ اور بات ہے کہ وہ ہم سے کھو گئی ہے، یا چھن گئی ہے۔) اگر شعریات نہ ہوتی تو شعر بھی نہ ہوتا۔ اور اس کی بازیافت اس لئے ضروری ہے کہ فن پارے کی مکمل فہم و تحسین اسی وقت ممکن ہے جب ہم اس شعریات سے واقف ہوں جس کی رو سے وہ فن پارہ بامعنی ہوتا ہے اور جس کے (شعوری یا غیر شعوری) احساس و آگہی کی روشنی میں وہ فن پارہ بنایا گیا ہے۔ اس بات میں تو شاید کسی کو کلام نہ ہو کہ فن پارہ تہذیب کا مظہر ہوتا ہے۔ اور تہذیب کے کسی بھی مظہر کو ہم اس وقت تک نہیں سمجھ سکتے اور نہ اس سے لطف اندوز ہو سکتے ہیں جب تک کہ ہمیں ان اقدار ک

علم نہ ہو جو اس تہذیب میں جاری و ساری تھیں۔ فن پارے کی حد تک وہ تہذیبی اقدار اس شعریات میں ہوتی ہیں (یعنی ان اصولوں اور تصورات میں ہوتی ہیں) جن کی پابندی کرنے، یا کلام Discourse میں جن کو رائج کرنے سے کلام Discourse کو اس تہذیب میں فن پارے کا درجہ حاصل ہوتا ہے۔

یہ سوال اٹھ سکتا ہے کہ کیا مغربی شعریات ہمارے کلاسیکی ادب کو سمجھنے اور سمجھانے کے لئے کافی نہیں؟ اس کا مختصر جواب یہ ہے کہ مغربی شعریات ہمارے کام میں معاون ضرور ہو سکتی ہے۔ بلکہ یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ مغربی شعریات سے معاونت حاصل کرنا ہمارے لئے ناگزیر ہے۔ لیکن یہ شعریات اکیلی ہمارے مقصد کے لئے کافی نہیں۔ اگر صرف اس شعریات کو استعمال کیا جائے تو ہم اپنی کلاسیکی ادبی میراث کا پورا حق نہ ادا کر سکیں گے۔ اور اگر ہم ذرا بدقسمت ہوئے، یا عدم توازن کا شکار ہوئے تو مغربی شعریات کی روشنی میں جو نتائج ہم نکالیں گے وہ غلط، گمراہ کن اور بے انصافی پر مبنی ہوں گے۔

اگر میں مغربی تصورات ادب اور مغربی تنقید سے ناواقف ہوتا تو یہ کتاب وجود میں نہ آتی۔ کیوں کہ مشرقی تصورات ادب اور مشرقی شعریات کو سمجھنے اور پرکھنے کے طریقے، اور اس شعریات کو وسیع تر پس منظر میں رکھ کر دونوں طریقہ ہائے نقد کے بے افراط و تفریط امتزاج کا حوصلہ مجھے مغربی تنقید کے طریق کار، اور مغربی فکر سے ہی ملا۔ لیکن اتنی ہی بنیادی بات یہ ہے کہ اپنے اکثر پیش روؤں کے علی الرغم میں نے مغربی افکار کا اثر تو قبول کیا، لیکن ان سے مرعوب نہ ہوا۔ اور اپنی کلاسیکی شعریات کو میں نے مغربی شعریات پر مقدم رکھا۔ اس کے معنی یہ نہیں کہ میں مشرقی شعریات کو مغربی شعریات سے بہرحال اور بہرزمان بہتر سمجھتا ہوں۔ لیکن اس کے معنی یہ ضرور ہیں کہ اپنے کلاسیکی ادب کو سمجھنے کے لئے میں اپنی مشرقی شعریات کے اصولوں کو مقدم جانتا ہوں۔ یعنی اپنے کلاسیکی ادب میں اچھائی برائی کا معاملہ طے کرنے کے لئے میں مشرقی شعریات سے استصواب پہلے کرتا ہوں

مغربی اصولوں کو اصول مطلق کا درجہ نہیں دیتا۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ اس اچھائی برائی کو بیان کرنے اور اس پر بحث کرنے کے لئے، اور اس کو پہچاننے کے طریق کار حاصل کرنے کے لئے میں مغربی افکار و تصورات سے بے دھڑک اور بے کھٹکے استفادہ کرتا ہوں۔ اصل الاصول معاملات پر میں نے مغربی افکار سے وہیں تک اتفاق کیا ہے جہاں تک ایسے اتفاق کے جواز اور وجوہ ہمارے اصول شعر میں مذکور یا مضمر حیثیت سے موجود ہیں۔ مثلاً معنی کے مراتب کا ذکر وضعیات میں بھی ہے اور قدیم سنسکرت اور عربی شعریات میں بھی۔ آنند وردھن اور ٹاڈاراف دونوں متفق ہیں کہ الفاظ کا تفاعل کئی طرح کا ہوتا ہے۔ وضعیاتی نقادوں کا یہ قول کہ شعریات دراصل "فلسفۂ قرأت" Theory of reading ہے، قدیم عربوں کے اس خیال سے مشابہ ہے کہ کسی متن کو پڑھنے کے کئی طریقے ہو سکتے ہیں۔

مزید مثال کے طور پر، معنی کی بحث میں (یعنی کلام میں معنی کس طرح پیدا ہوتے ہیں، اور کتنی طرح کے معنی ممکن ہیں) مغربی مفکروں نے بہت کچھ کہا ہے۔ ان میں سے بہت سی باتیں ہمارے یہاں جرجانی، سکاکی، آنند وردھن اور دوسروں نے کہی ہیں۔ لہٰذا میں پہلے اپنے یہاں کے لوگوں کے افکار سے روشنی حاصل کرتا ہوں۔ استعارے کے باب میں مغربی مفکرین نے بہت لکھا ہے۔ ان کے علی الرغم ہماری شعریات میں استعارہ اتنا اہم نہیں۔ استعارے کی جگہ ہمارے یہاں (یعنی سنسکرت شعریات میں بھی اور عربی فارسی شعریات میں بھی) مضمون کو مرکزی مقام حاصل ہے۔ لہٰذا آپ کو اس کتاب میں استعارے کے مقابلے میں مضمون پر زیادہ گفتگو ملے گی۔ فن پارے کے طرز وجود Ontology پر مغرب میں بہت لکھا گیا ہے، ہمارے یہاں بہت کم۔ یہاں میں نے لامحالہ مغرب سے استفادہ کیا ہے۔ تفہیم شعر کے طریقے کیا ہوں اور کیا کیا طریقے ممکن ہیں؟ اس سوال پر مغرب میں بہت بحث ہوئی ہے اور ہمارے یہاں بہت کم۔ یہاں بھی میں نے مغربی طریق کو اختیار کرنے میں کوئی تکلف نہیں کیا ہے۔ سنسکرت شعریات کے سوا ہماری مشرقی شعریات میں شاعر کے ساتھ رویہ عام طور پر منکسرانہ نہیں۔ (بعض قدیم عرب نظریہ

ساز بھی بڑی حد تک انکسار کے قائل ہیں۔) مغرب میں تنقید کے بعض بڑے اور طاقتور رجحانات اس تصور کے آئینہ دار ہیں کہ فن پارے کے روبرو ہمیں منکسر المزاج ہونا چاہیئے۔ یہ اصول میں نے دونوں طرف کے اساتذہ سے سیکھا ہے۔ اسی طرح، "روسی ہیئت پسند" نقادوں کا یہ خیال بہت اہم ہے کہ فن پارہ ان تمام اسلوبیاتی ترکیبوں کا مجموعہ اور میزان ہے جو اس میں برتی گئی ہیں۔ (اشکلاوسکی) اس تصور کے قدیم نشانات سنسکرت اور فارسی شعریات میں تلاش کرنا مشکل نہیں۔

جب میں نے یہ انتخاب بنانا شروع کیا تو یہ بات بھی ناگزیر ہو گئی کہ میں تمام اشعار پر اظہار خیال کروں۔ شروع میں ارادہ تھا کہ صرف بعض اشعار کو تجزیے کے لئے منتخب کروں گا۔ لیکن ذرا سے غور پر یہ بات صاف ہو گئی کہ میر کے یہاں معنی کی آتنی نہیں اور فن کی اتنی باریکیاں ہیں، اور ان کے بظاہر سادہ شعر بھی اس قدر پیچیدہ ہیں، کہ ہر شعر ع کرشمہ دامن دل می کشد کہ جا ایں جاست کا مصداق ہے۔ لہٰذا یہی طے کیا کہ میر کا حق صرف انتخاب سے نہ ادا ہو گا، بلکہ ہر شعر مفصل اظہار خیال کا متقاضی ہے۔ پھر بھی مجھے امید تھی کہ یہ کام تین جلدوں میں تمام ہو جائے گا۔ اب ایسا معلوم ہوتا ہے کہ چار جلدیں بمشکل کافی ہوں گی چنانچہ یہ پہلی جلد ہدیۂ ناظرین کرتا ہوں۔ دوسری جلد انشاء اللہ عنقریب آجائے گی۔ تیسری اور چوتھی جلدیں بھی تکمیل کے مراحل میں ہیں۔ وما توفیقی الا باللہ۔

اس بات کے باوجود کہ میں نے اپنے پیش رو انتخابات سے عدم اطمینان کا اظہار کیا ہے، مجھے یہ اعتراف کرنے میں کوئی تامل نہیں کہ میں نے ہر انتخاب سے کچھ نہ کچھ سیکھا ضرور ہے۔ سردار جعفری، اثر لکھنوی اور محمد حسن عسکری کے انتخابات کا ذکر آچکا ہے۔ ان کے علاوہ بھی جو انتخابات پیش نظر رہے ہیں ان میں حسرت موہانی (مشمولہ "انتخاب سخن")، مولوی عبدالحق، مولوی نور الرحمٰن حامدی کاشمیری، قاضی افضال حسین، ڈاکٹر محمد حسن، اور ڈاکٹر سلیم الزماں صدیقی کے انتخابات کا ذکر لازم ہے۔ آخر الذکر خاص طور پر ذکر کے قابل ہے، کیوں کہ اس کے مرتب

پاکستان کے مشہور سائنس داں اور نوے سالہ عالم و مفکر ہیں۔ ان کا انتخاب ان لوگوں کے لئے تازیانۂ عبرت ہے جو ادب کو صرف ادیبوں کا اجارہ سمجھتے ہیں۔

میر کے ہر سنجیدہ طالب علم کو تعین متن کے مسائل سے دوچار ہونا پڑتا ہے۔ میں محقق نہیں ہوں۔ میرے پاس وہ صلاحیت ہے اور نہ وہ علم اور وسائل کہ تعین متن کا پورا حق ادا کر سکوں۔ میں نے اپنی حد تک صحیح ترین متن پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ اختلاف نسخ پر کوئی بحث البتہ نہیں کی صرف بعض جگہ مختصر اشارے کر دیے ہیں۔ یہ انتخاب جن نسخوں کو سامنے رکھ کر تیار کیا گیا ہے ان کی فہرست درج ذیل ہے:

(۱) نسخۂ فورٹ ولیم (کلکتہ ۱۸۱۱)۔ یہ نسخہ مجھے عزیز حبیب نثار احمد فاروقی نے عنایت کیا۔ اپنے کام کا ہرج کر کے انھوں نے یہ نسخہ میرے پاس عرصۂ دراز تک رہنے دیا۔ میں ان کا شکر گذار ہوں۔

(۲) نسخۂ نولکشور (لکھنؤ ۱۸۶۷)۔ یہ نسخہ نیر مسعود سے ملا۔ ان کا شکریہ واجب بھی ہے اور بعض وجوہ سے غیر ضروری بھی۔

(۳) نسخۂ آسی (نولکشور، لکھنؤ ۱۹۴۱)۔ یہ تقریباً نایاب نسخہ برادر عزیز اطہر پرویز مرحوم نے مجھے عنایت کیا تھا۔ اللہ انھیں اس کا اجر دے گا۔

(۴) کلیات غزلیات، مرتبہ ظل عباس عباسی (علمی مجلس دہلی ۱۹۶۲) اس کو میں نے بنیادی متن قرار دیا ہے، کیوں کہ یہ فورٹ ولیم کی روشنی میں مرتب ہوا ہے۔

(۵) کلیات، جلد اول، مرتبہ احتشام حسین، جلد دوم مرتبہ مسیح الزماں (رام نرائن لعل الہ آباد، ۱۹۷۰)۔

(۶) کلیات، جلد اول، دوم، سوم (صرف چار دیوان) مرتبہ کلب علی خاں فائق۔ (مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۶۵)۔ بقیہ جلدیں تخاب

مکمل ہونے تک طبع نہیں ہوئی تھیں۔

(۷) دیوان اول، مخطوطۂ محمود آباد، مرتبہ اکبر حیدری۔(سری نگر ۱۹۷۱)

(۸) مخطوطۂ دیوان اول، مملوکۂ نیر مسعود۔ (تاریخ درج نہیں، لیکن ممکن ہے یہ مخطوطۂ محمود آباد سے بھی پرانا ہو۔ دیوان اول کی کئی مشکلیں اس سے حل ہوئیں۔)

انتخاب کو باقاعدہ مرتب کرنے کا کام میں نے جون ۱۹۷۹ میں شروع کیا تھا۔ اصول یہ رکھا کہ غزل کی صورت برقرار رکھنے کے لئے مطلع ملا کر کم سے کم تین شعروں کا التزام رکھوں۔ جہاں صرف دو شعر انتخاب کے لائق نکلے، وہاں تیسرا شعر (دو عام اس سے کہ وہ مطلع ہو یا سادہ شعر) بھرتی کا شامل کرلیا اور شرح میں صراحت کردی کہ کون سا شعر بھرتی کا ہے۔ جہاں ایک ہی شعر نکلا، وہاں ایک پر اکتفا کی۔ اس لئے کوشش کے باوجود اس انتخاب میں مفردات کی تعداد خاصی ہے۔ ترتیب یہ رکھی ہے کہ ردیف وار تمام دیوانوں کی غزلیں ایک ساتھ جمع کردی ہیں۔ مثنویوں، نکار ناموں وغیرہ سے غزل کے جو شعر انتخاب میں آسکے، ان کو مناسب ردیف کے تحت سب سے آخر میں جگہ دی ہے، اور صراحت کردی ہے کہ یہ شعر کہاں سے لئے گئے۔ بعض ہم طرح غزلیں مختلف دواوین میں ہیں۔ بعض دو غزلے بھی ہیں جہاں مناسب سمجھا ہے، ایسی غزلوں کو ایک غزل بنادیا ہے اور شرح میں وضاحت کردی ہے۔ ہم مضمون اشعار میں سے بہترین کو انتخاب میں لیا ہے اور باقی کو شرح میں مناسب مقام پر درج کیا ہے۔ اس میں یہ فائدہ بھی متصور ہے کہ میر کے بہت سے اچھے شعر، جو انتخاب میں نہ آسکے، متن کتاب میں محفوظ ہوگئے ہیں۔ انتخاب کا کام اپریل ۱۹۸۲ میں ختم ہوا۔ اسی مہینے میں شرح نویسی شروع ہوئی۔

میرا معیار انتخاب بہت سادہ لیکن بہت مشکل تھا۔ میں نے میر کے بہترین اشعار منتخب کرنے کا بیڑا اٹھایا، یعنی ایسے شعر جنھیں دنیا کی بہترین شاعری کے سامنے بے تکلف پیش کیا جاسکے۔ انتخاب اگرچہ بنیادی طور پر تنقیدی کارروائی ہے، لیکن

انتخاب میں ذاتی پسند ناپسند کا در آنا لابدی ہوتا ہے۔ اگرچہ ذاتی پسند کو مجرد تنقیدی معیار کے تابع کرنا غیر ممکن نہیں ہے۔ لیکن تنقیدی معیار کا استعمال بھی اسی وقت کارگر ہوسکتا ہے جب انتخاب کرنے والے میں "شئے لطیف" بھی ہو۔ میں یہ دعویٰ تو نہیں کرسکتا کہ میں نے "شئے لطیف" اور مجرد تنقیدی معیاروں میں مکمل ہم آہنگی حاصل کرلی ہے۔ لیکن یہ ضرور کہہ سکتا ہوں کہ اس ہم آہنگی کو حاصل کرنے کے لئے میں نے اپنی طرف سے کوئی کوتاہی نہیں کی۔

انتخاب کا طریقہ میں نے یہ رکھا کہ پہلے ہر غزل کو دس بارہ بار پڑھ کر تمام اشعار کی کیفیتوں اور معنویتوں کو اپنے اندر جذب کرنے کی کوشش کی۔ جو شعر سمجھ میں نہ آئے ان پر غور کرکے حتی الامکان ان کو سمجھا۔ (لغات کا سہارا بے تکلف اور بکثرت لیا۔) پھر انتخابی اشعار کو کاپی میں درج کیا۔ از اول تا آخر پورا کلیات اس طرح پڑھ لینے اور انتخاب کرلینے کے بعد کاپی کو الگ رکھ دیا۔ پھر کلیات کو دوبارہ اسی طریقے سے پڑھ کر اشعار پر نشان لگائے۔ یہ کام پورا کرکے نشان زدہ اشعار کو کاپی میں لکھے ہوئے اشعار سے ملایا۔ جہاں جہاں فرق دیکھا (کمی یا زیادتی) وہاں دوبارہ غور کیا اور آخری فیصلے کے مطابق اشعار حذف کئے یا بڑھائے۔ پھر شرح لکھتے وقت انتخابی اشعار کو دوبارہ پوری غزل کے تناظر میں بہ نظر انتخاب دیکھا۔ بعض اشعار کم کئے تو بعض بڑھائے۔ اس طرح یہ انتخاب مطالعے کے تین مدارج کا نچوڑ ہے۔

اوپر میں نے ایسے شعروں کا ذکر کیا ہے جن کو سمجھنے میں خاصی دقت ہوئی۔ بعض وقت یہ مشکل متن کی خرابی کے باعث تھی تو بعض جگہ خیال کی پیچیدگی یا الفاظ کے اشکال کے باعث۔ مجھے یہ کہنے میں کوئی شرم نہیں کہ پندرہ بیس شعر ایسے نکلے جن کا مطلب کسی طرح حل نہ ہوا۔ ان کو میں نے انتخاب میں نہیں رکھا۔ حالاں کہ کسی شعر کو سمجھے بغیر یہ فیصلہ کرنا کہ وہ انتخاب کے قابل نہیں، انصاف پر مبنی کارروائی نہیں۔ لیکن کسی شعر کو سمجھے بغیر یہ فیصلہ کرنا بھی، کہ وہ انتخاب کے قابل ہے، اور بھی نامناسب ہوتا۔ قرائن سے اندازہ ہوا کہ ان شعروں کا اشکال غالباً متن کی خرابی کے باعث ہے اور ان میں کوئی خاص خوبی شاید نہیں ہے۔ پھر بھی،

ان شعروں کو نظر انداز کرنے کے لئے میں میر کی روح سے معذرت خواہ ہوں۔

اس کام میں جن لوگوں نے میری مدد کی، ان کی فہرست بہت لمبی ہے۔ بعض لوگوں نے نکتہ چینی بھی کی، کہ میں میر کو غالب سے بھی مشکل تر بنائے دے رہا ہوں۔ میں سب کا شکر گذار ہوں۔ علیگڈھ دلی، لاہور، کراچی، لکھنؤ، الہ آباد، سرینگر، بھوپال، بنارس، حیدرآباد، کولمبیا، پنسلوانیا، شکاگو، برکلی، بمبئی، لندن، یہاں کتنے ہی طالب علم اور دوست ہیں جنھیں میر کے بارے میں میری طول طویل گفتگوئیں برداشت کرنا پڑیں۔ میں ان کا بطور خاص ممنون ہوں۔

ترقی اردو بیورو حکومت ہند، اس کی ڈائرکٹر فہمیدہ بیگم، اس کے ادبی علمی مشاورتی پینل کے اراکین، بالخصوص پروفیسر مسعود حسین اور پروفیسر گوپی چند نارنگ، بیورو کے دوسرے افسران، علی الخصوص جناب ابوالفیض سحر اور محمد عصیم بھی میرے شکریئے کے حق دار ہیں۔ اگر ترقی اردو بیورو دست گیری نہ کرتا تو اتنی ضخیم کتاب کا معرض اشاعت میں آنا ممکنات میں نہ تھا۔ خطاط جناب حیات گونڈوی نے بڑی عرق ریزی اور جانفشانی سے کتابت کی اور میری بار بار کی تصحیحات کو بطیب خاطر بنایا۔ میں ان کا بھی شکر گذار ہوں۔ عزیزی خلیل الرحمٰن دہلوی نے اشاریہ بنانے میں ہاتھ بٹایا۔ ان کا حساب در دل رکھتا ہوں۔ یہ اعتراف بھی ضروری ہے کہ ساقی کا وہ تقریباً نایاب خاص نمبر (۱۹۵۵) جس میں عسکری صاحب کا انتخاب تھا، عزیز اور محترم دوست خلیل الرحمٰن اعظمی مرحوم کی بیگم نے ان کی لائبریری سے تلاش کرکے مہیا کیا۔ میں ان کا ممنون اور خلیل اعظمی مرحوم کی روح کے لئے دعا گو ہوں۔

یہ کام جس قدر لمبا کھنچا، میری کم علمی، کوتاہ ہمتی اور عدیم الفرصتی نے اسے طویل تر بھی بنا دیا۔ اکثر تو ایسا ہوا کہ میں ہمت ہار کر بیٹھ رہا۔ ایسے کٹھن وقتوں میں ہمت افزائی کے بعض ایسے پیرائے بھی نکل آئے جنھیں میں تائید غیبی ہی سے تعبیر کرسکتا ہوں)۔ حافظ ؎

برکش اے مرغ سحر نغمۂ داؤدی را
کہ سلیمان گل از طرف ہوا باز آمد

میری تحریر میں نغمۂ داؤدی تو شاید نہ ہو، لیکن میر کی عظمت کو الفاظ میں منتقل کرنے کی کوشش ضرور ہے۔ اس کوشش میں آپ کو دماغ کے تیل کے ساتھ ساتھ خون جگر کی بھی کارفرمائی شاید نظر آئے۔

نئی دلی
۱۱ جنوری ۱۹۹۰

شمس الرحمن فاروقی

۱

خدائے سخن، میر کہ غالب؟

اس بات کا اعتراف کرنا ضروری ہے کہ ہم نے ابھی میر کے ساتھ انصاف نہیں کیا۔ آل احمد سرور، مجنوں گورکھپوری، گوپی چند نارنگ اور محمد حسن عسکری کی اکا دکا تحریروں اور اثر لکھنوی کی پرزور مدافعت اور وکالت کے سوا میر شناسی کا دامن خالی ہے۔ فراق گورکھپوری اور سید عبداللہ اور یوسف حسین جیسے لوگوں کی تعریفوں نے تو میر کو نقصان ہی پہنچایا۔ مجنوں صاحب نے (اور ان کی طرح سردار جعفری نے بھی) میر میں اپنا عکس ڈھونڈنا چاہا۔ عسکری صاحب نے میر کو غالب سے بڑھا دیا، لیکن عسکری صاحب نے میر کی برتری کے لئے جو دلائل دیئے، وہ خود ایک ایسے مفروضے پر مبنی تھے جو دلیل کا محتاج تھا۔ پھر انھوں نے فراق گورکھپوری کے لئے تقریباً یہ کہہ دیا کہ وہ میر سے بڑے شاعر تھے، اس لئے میر کے بارے میں عسکری صاحب کی تحسین مشتبہ رہی۔ میر کو غالب سے بڑھانے کی حد تک سلیم احمد نے بھی استاد کی ہاں میں ہاں ملائی۔ عسکری صاحب نے جو کچھ دو چھوٹے چھوٹے مضمونوں میں کہا، اسی کو سلیم احمد نے ایک چھوٹی سی کتاب "غالب کون"

میں اپنے بے مثال، شگفتہ، لیکن غیر تنقیدی رنگ میں مفصل دہرا دیا۔ بات وہیں کی وہیں رہیں۔ اکثر لوگوں کو اس بات کی فکر تو رہی کہ غالب کو میر سے بڑا شاعر، یا میر کو غالب سے بڑا شاعر ثابت کیا جائے۔ لیکن اس کارگذاری کا طریق کا کیا ہو، دلائل کیا ہوں، وہ نظریات کیا ہوں جن کی روشنی میں یہ کشتی فیصل ہو سکے۔ ان معاملات میں ہم میں سے اکثر کے ذہن صاف نہیں تھے۔ میر کی تنقید گھوم پھر کر ان چند مفروضات کی تابع رہی جو محمد حسین آزاد نے بنائے تھے، یا میر کے بہت رنشتروں کے فرضی افسانے پر، پھر اس قسم کی غلط فہمی پر کہ شیفتہ نے میر کے بارے میں لکھا تھا کہ "پستش بغایت پست و بلندش بسیار بلند۔" اول تو شیفتہ کون سے عرش سے ٹوٹے ہوئے تارے تھے کہ ان کے رائے بے کھٹکے تسلیم کر لی جائے، اور دوسری (اور اتنی ہی اہم) بات یہ کہ شیفتہ بے چارے نے تو یہ کہا ہی نہیں تھا۔ انھوں نے کہا دراصل یہ کہ "پستش اگرچہ اندک پست است اما بلندش بسیار بلند است۔" لیکن جو انھوں نے نہیں کہا وہ مفروضہ اتنا مقبول ہوا کہ وہی آج بھی میر شناسی کی مضمر بنیاد ہے۔ اسی طرح، میر کے ایک شعر کی بنیاد پر، جس میں انھوں نے ایک طرح کی کسر نفسی سے کام لیا ہے۔ یہ خیال مشہور ہو گیا اور آج بھی مشہور و مقبول ہے کہ میر کو ایہام اور رعایت لفظی سے سخت نفرت تھی[؎1]۔ نورالحسن ہاشمی نے تو یہاں تک لکھ دیا کہ میر اور سودا نے ایہام کو "مردود قرار دیا۔" سودا کا بھی ایک شعر[؎2] بظاہر ایہام کے خلاف مل گیا، چلیے ثبوت مکمل۔ اب اگر میر اور سودا کے کلام میں جگہ جگہ ایہام اور رعایت لفظی کی کارفرمائی ہے تو ہو، ان کا ایک ایک شعر تو بظاہر ایہام کے خلاف موجود ہے۔ بس اسی کی بنیاد پر تنقید کی عمارت بلند کرتے چلیں۔ جمیل جالبی نے بھی میر پر اپنی تازہ کتاب میں یہی لکھا ہے کہ میر نے ایہام وغیرہ کو ترک کر دیا۔ اسی طرح، میر کے بارے میں

؎1 کیا جانوں دل کو کھینچے ہیں کیوں شعر میر کے — کچھ طرز ایسی بھی نہیں ایہام بھی نہیں

؎2 یک رنگ ہوں آتی نہیں خوش مجھ کو دو رنگی — منکر سخن و شعر میں ایہام کا ہوں میں

ان اشعار پر بحث کے لئے ملاحظہ ہو غزل ۲۲۶۔

فراق صاحب اور ان کی طرح کے عزیزدار نقادوں نے یہ مفروضہ عام کردیا کہ میر درد و غم کے شاعر ہیں اور ان کی شخصیت نہایت محزوں اور شکستہ اوران کی زندگی نہایت درد بھری ہے۔ ان کو نہ ہنسی آتی ہے، نہ غصہ آتا ہے، نہ بھوک پیاس لگتی ہے، وہ سراپا عشق والم ہیں، دنیا ان کی نظر میں تاریک ہے۔

اسی طرح کا ایک مفروضہ میر کا "خدائے سخن" ہونا بھی ہے۔ جو لوگ میر کو غالب پر فوقیت دینا چاہتے ہیں وہ جھٹ کہہ دیتے ہیں کہ صاحب آخر میر کو "خدائے سخن" کہا جاتا ہے تو کیوں کہا جاتا ہے؟ جو لوگ بزعم خود غالب کی موافقت کرتے ہیں وہ کہتے ہیں "خدائے سخن" تو مرزا دبیر کے صاحب زادے مرزا اوج کو بھی کہا جاتا ہے۔ مرزا اوج بہت بڑے عروضی تھے لیکن شاعر معمولی درجے کے تھے۔ لہٰذا "خدائے سخن" کہلانے سے کچھ نہیں ہوتا۔ واقعہ یہ ہے کہ دونوں کے استدلال غلط ہیں۔ اگر کچھ لوگوں نے کسی شاعر کو "خدائے سخن" کہہ دیا تو یہ اس بات کا ثبوت نہیں کہ وہ واقعی خدائے سخن ہے۔ اور اگر کسی خراب یا معمولی شاعر کو "خدائے سخن" کہہ دیا گیا تو اس سے یہ ثابت نہیں ہوتا کہ اچھا شاعر خدائے سخن نہیں ہوسکتا۔ سب سے پہلی ضرورت تو اس بات کی ہے کہ اس اصطلاح (یعنی "خدائے سخن") کے معنی متعین کئے جائیں۔ کیوں کہ غالب کے ہوتے ہوئے میں میر کو خدائے سخن نہیں کہہ سکتا۔ لیکن میر کے ہوتے ہوئے غالب کو بھی خدائے سخن کہنا ممکن نہیں۔ یہ اس وجہ سے نہیں کہ ان میں سے ایک شاعر دوسرے سے برتر نہیں ہے، بلکہ اس وجہ سے کہ "خدائے سخن" کی اصطلاح جس نے بھی وضع کی ہو، اور جس غرض سے بھی وضع کی ہو، اس کے معنی کا تعین ہماری شاعری کی روایت اور تاریخ کی روشنی ہی میں ہوسکتا ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ بعض معاملات میں غالب کا مرتبہ میر سے بلند تر ہے، لیکن اس کے باوجود غالب کو میں خدائے سخن نہیں کہتا، بعض حالات میں میر کو خدائے سخن کہہ سکتا ہوں۔ اگر اس اصطلاح کے معنی "سب سے اچھا شاعر" یا "سب سے بڑا شاعر" ہوتے تو لکھنؤ والے ہزار متعصب سہی، بالکل کنوئیں کے مینڈک سہی، لیکن کم سے کم میر انیس کا تو لحاظ کرتے،

مرزا اوج کو اس دھڑلے سے خدائے سخن نہ کہہ دیتے۔

میرا خیال یہ ہے کہ "خدائے سخن" کے معنی کا تعلق میر کے اس بدنام قول سے ہے کہ اس وقت شاعر صرف ڈھائی ہیں، ایک تو خود ہیں، ایک مرزا رفیع اور آدھے خواجہ میر درد۔ اور جب کسی نے میر سوز کا نام لیا تو انھوں نے چیں بہ جبیں ہوکر کہا "خیر، پونے تین سہی، لیکن شریفوں میں ہم نے ایسے تخلص نہیں سنے۔" فارسی شاعری کی روایت میں "خدائے سخن" کی اصطلاح نہیں ملتی۔ ہاں بعض شعرا کو پیمبر کا رتبہ ضرور دیا گیا ہے۔ چناں چہ مشہور قطعہ ہے ؎

در شعر سہ کس پیمبرانند

ہر چند کہ لا نبی بعدی

ابیات و قصیدہ و غزل را

فردوسی و انوری و سعدی

ظاہر ہے کہ اس سے مراد یہ ہے کہ ان تین شعرا نے ان تین اصناف کو قائم و مستقل کیا اور انھیں وقار بخشا اور ان اصناف میں اپنے پیرو پیدا کئے، جس طرح کہ پیغمبر مذہب کی بنا ڈالتا ہے، اس کو قائم و مستقل کرتا ہے اور اپنے پیرو پیدا کرتا ہے۔ یہ بھی ظاہر ہے کہ میر نے جب اپنا پونے تین والا بدنام زمانہ فقرہ کہا تو ان کی مراد یہ نہ تھی کہ میں اور سودا شاعری میں درجۂ پیغمبری یا درجۂ خدائی رکھتے ہیں۔ فارسی شاعر نے فردوسی یا انوری یا سعدی کو خدائی کا درجہ نہیں دیا تھا، کیوں کہ اگر پیغمبری کا تلازمہ برقرار رکھنا تھا تو خدائی کی شرط پورا کرنے والا شاعر وہ ہوتا جو ان تینوں کے پہلے ہوتا اور تینوں اصناف پر قادر ہوتا۔ ہم یہ بھی جانتے ہیں (لیکن اکثر بھول جاتے ہیں) کہ میر، سودا کے علاوہ درد کے بھی قائل تھے۔ چناں چہ ان کا قطعہ ہے (دیوان اول) ؎

کیا رہا ہے مشاعرے میں اب   لوگ کچھ جمع آن ہوتے ہیں

میر و مرزا رفیع و خواجہ میر   کتنے اک یہ جوان ہوتے ہیں

لہٰذا انھوں نے درد کو آدھا شاعر اس وجہ سے نہیں کہا کہ ان کے خیال میں

درد خراب شاعر تھے ، یا ان میں شاعرانہ صفات صرف بدرجۂ نصف تھیں۔ میری مراد دراصل یہ تھی کہ جہاں خود ان کو اور سودا کو غزل کے علاوہ قصیدہ اور مثنوی میں بھی دخل ہے ، درد صرف غزل گو ہیں ۔ لہٰذا وہ آدھے شاعر ہیں۔ اور میر سوز چوں کہ ایک معمولی درجے کے غزل گو ہیں اس لئے وہ آدھے کے آدھے شاعر ہیں۔ اس بات کی تصدیق غالب کے اس خط سے ہوتی ہے جس میں انھوں نے حاتم علی مہر کو لکھا تھا: "ناسخ مرحوم جو تمھارے استاد تھے ، میرے بھی دوست صادق الوداد تھے ، مگر یک فنے تھے ۔ صرف غزل کہتے تھے ۔ قصیدے اور مثنوی سے ان کو علاقہ نہ تھا۔" اس بات سے قطع نظر کہ غالب کو یہ بات معلوم نہ تھی کہ ناسخ نے چار مثنویاں کہی ہیں' نکتے کی بات یہ ہے کہ غالب نے غزل قصیدہ اور مثنوی کا نام لیا ، اور ناسخ کے کمال کا معترف ہونے کے باوجود انھوں نے ان کو "یک فنا" کہا۔ لہٰذا وہ شاعر جو کم سے کم ان تین اصناف میں طبع آزمائی نہ کرتا ہو' وہ مکمل شاعر کہلانے کا حق دار نہ تھا۔

اب میر کا حال دیکھئے۔ اچھے یا برے ، وہ کسی صنف میں بند نہیں ہیں۔ غزل' قصیدہ ، مثنوی ، مرثیہ ، رباعی ان سب میں انھوں نے خاصا کلام چھوڑا ہے ۔ اور اگر شہرآشوب اور واسوخت اور ہجو کو الگ اصناف مانیئے تو آٹھ اصناف میں میر کا کلام خاصی کلام میں موجود ہے ۔ واسوخت کی ایجاد کا سہرا بھی بقول بعض میر کے سر ہے ۔ انھوں نے ایک بحر بھی تقریباً ایجاد کی ۔ اس کے برخلاف غالب نے اردو میں صرف غزل ، قصیدہ اور رباعی کہی ۔ غالب نے منھ جھوٹا کر لینے کی حد تک اردو میں مثنوی تو خیر لکھی ، لیکن مرثیہ اور دوسری اصناف میں انھوں نے کچھ نہیں کہا ، ہاں مرزا دبیر کے رنگ میں مرثیے کے کچھ بند لکھے لیکن مرثیہ مکمل نہ کیا اور خود ہی کہا کہ یہ مرثیہ سے زیادہ واسوخت معلوم ہوتا ہے ۔ واقعہ یہ ہے کہ موجودہ صورت میں ہم ایک اسے نامکمل نظم کہہ سکتے ہیں ، مرثیے کا نام نہیں دے سکتے۔ عروض میں غالب کا کوئی تصرف نہیں ۔ جہاں تک معیار کا سوال ہے ، غالب کا قصیدہ میر کے قصیدے سے یقیناً بہتر ہے ، لیکن میر کا قصیدہ اتنا کمزور بھی نہیں ہے جتنا

کم زور اسے مشہور کیا جاتا ہے۔ میر نے مشاق قصیدہ گویوں کی طرح مسدس اور مثمن دونوں طرح کی بحروں میں قصیدے لکھے ہیں، جب کہ عام طور پر تصور یہ ہے کہ قصیدے کا پرشکوہ انداز مثمن بحروں میں ہی کھلتا ہے۔ ان کے یہاں تشبیب میں زیادہ تنوع نہ سہی، لیکن مدح و مبالغہ اور شکوہ و بلندیِ آہنگ میں وہ بالکل کورے بھی نہیں ہیں۔ مرثیے اور واسوخت وغیرہ کو نظر انداز بھی کر دیں تو مثنوی بہر حال ایک مستقل صنف سخن ہے، اور غالب اس میدان میں (اردو کی حد تک) بالکل قابل اعتنا نہیں، جب کہ میر کی مثنویاں، خاص کر وہ مثنویاں جن میں عشقیہ قصے بیان ہوئے ہیں، ہمارے ادب کا قیمتی حصہ ہیں۔ اصناف کی کثرت کے اعتبار سے کوئی شاعر میر کا مدمقابل نہیں، حتیٰ کہ سودا بھی نہیں۔ کیوں کہ سودا نے کوئی واسوخت نہیں لکھا، اور اگرچہ مثنوی نما نظمیں انھوں نے بہت سی لکھیں، لیکن انھوں نے کوئی عشقیہ مثنوی، یا مثنوی کو فن کے طور پر برتنے والی نظم نہیں لکھی۔ کثرت اصناف میں سودا میر کے کچھ نزدیک ضرور پہنچتے ہیں، لیکن اس میں تو کوئی شک ہی نہیں ہو سکتا کہ بحیثیت مجموعی میر کا مرتبہ سودا سے بلند ہے یعنی میر، سودا سے بہتر شاعر ہیں۔ لہٰذا ایسے شاعر کو، جو اپنے عہد کا ممتاز ترین شاعر ہو، اور جس کے کلام سے ہر صنف کا نمونہ خاصی مقدار میں مل جاتا ہو، جس نے ایک صنف اور ایک بحر تقریباً خود ایجاد کی ہو، اس کو "خدائے سخن" کہا جائے تو کیا غلط ہوگا؟ اسی طرح، مرزا ادج کو "خدائے سخن" اس لئے کہا گیا کہ اردو زبان میں ان سے بڑا عروضی کوئی پیدا نہ ہوا۔ خدا عام انسانوں پر اپنا قانون نافذ کرتا ہے اور عروضی اصول فن اور شعر گوئی کے قوانین وضع کرتا یا ان قوانین کی تشریح کرتا ہے۔ لہٰذا سب سے بڑے عروضی کو "خدائے سخن" کہنا کوئی ایسی نامناسب بات نہیں۔

لیکن جو سوال دراصل پوچھنے کا ہے وہ یہ ہے کہ میر نے اتنی بہت سی اصناف کو کیوں برتا؟ یہ تو صحیح ہے کہ خود کو بڑا شاعر یا مکمل شاعر تسلیم کرانے کی خاطر شاعر کو مختلف اصناف میں طبع آزمائی کرنا ہوتی ہے لیکن ہماری روایت

کی رو سے شاعری کے بنیادی اصناف تو صرف تین ہیں، غزل، قصیدہ اور مثنوی۔ غالب نے ان ہی تین کا ذکر کیا ہے۔ مرثیہ غالب کے زمانے میں بھی باقاعدہ صنف سخن نہ بنا تھا، سودا اور میر تو تقریباً سو برس پہلے تھے۔ ممکن ہے میر اور سودا نے مرثیہ حصول ثواب اور اظہار عقیدت کے طور پر بھی اختیار کیا ہو، لیکن اس عقیدت کا اظہار تو قصیدے میں بھی ممکن تھا، جیساکہ غالب اور ذوق نے کیا۔ لہٰذا طرح طرح کی اصناف میں طبع آزمائی کی توجیہہ صرف ان باتوں سے نہیں ہوسکتی۔ واسوخت، تضمین، شکارنامہ، شہر آشوب، ان سب کی کیا ضرورت تھی؟ میر نے تو اپنے دیوان میں تضمین کا باقاعدہ عنوان قائم کیا ہے، اور شکارناموں میں بھی غزل داخل کی ہے اور مدحیہ، تہنیتی مثنوی بھی لکھی ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ انھیں اس بات کی کچھ ہوس سی ہے کہ ہر طرز اور ہر صنف میں خود کو ثابت کریں۔ میرا خیال ہے کہ اصناف سے یہ شغف زندگی سے شغف کو ظاہر کرتا ہے۔ میر نے بڑی بھرپور زندگی گذاری تھی، اور یہ تمام زندگی ان کی شاعری میں اتر آئی ہے۔ کیا عجب ہے اگر گوناگوں اصناف سے یہ دلچسپی اور انہماک بھی اسی کا استعارہ ہو۔

ہماری تاریخ میں میر کے علاوہ کوئی بڑا شاعر ایسا نہیں جس نے زمانے کے سرد و گرم اتنے دیکھے ہوں۔ جو جنگوں میں شریک رہا ہو، جس نے بار بار ترک وطن کیا ہو، جس نے بادشاہوں اور فقیروں کی صحبتیں اٹھائی ہوں، جس نے عسرت اور تنگی کے وہ دن دیکھے ہوں بقول خود جب اسے "کتے اور بلی کی طرح" زندگی بسر کرنی پڑی ہو، جس نے آرام کے دن بھی دیکھے ہوں، جو صوفیوں میں صوفی، رندوں میں رند اور سپاہیوں میں سپاہی رہا ہو۔ زندگی کے ہر رنگ کو قبول کرنے اور برتنے کے ہی جذبے نے انھیں "ذکر میر" کے آخر میں فحش لطیفے اور "فیض میر" میں درویشوں اور اہل اللہ کے محیر العقول واقعات شامل کرنے پر اکسایا اور اسی جذبے نے انھیں عشق کی وہ منزل دکھائی جس کے آگے جنون کی مملکت ہے۔ انھیں اسی بنا پر علم کلام، تصوف اور فقہ کی اصطلاحیں بھی اتنی ہی آسانی سے ہاتھ آجاتی تھیں جتنی آسانی سے

وہ فارسی کے نامانوس اور مشکل فقروں اور محاروں کو گرفت میں لے لیتے تھے! آسی نے اپنے مرتب کردہ "کلیات میر" کے دیباچے میں خیال ظاہر کیا تھا کہ میر نے اتنے بہت سے نامانوس اور مشکل الفاظ اور فقروں پر دست رس خان آرزو کی صحبت میں حاصل کی ہوگی۔ اس سلسلے میں آسی نے خان آرزو کے لغت "چراغ ہدایت" کا حوالہ بھی دیا ہے۔ بعد میں نثار احمد فاروقی نے یہ ثابت کر دکھایا کہ میر نے "ذکر میر" میں صفحہ بہ صفحہ "چراغ ہدایت" کے لغات استعمال کیے ہیں۔ یہ بات میر کے خلاف اتنا نہیں جاتی جتنا ان کے حق میں جاتی ہے۔ کیوں کہ اس سے ان کی ہمہ گیر طبیعت کا اندازہ ہوتا ہے، اور اس بات کا بھی کہ وہ اتنی قدرت رکھتے تھے کہ ادھر ادھر کے الفاظ کو بھی اپنی عبارت میں اس طرح کھپادیں کہ ٹھونس ٹھانس نہ معلوم ہو۔ میر کی اس ہمہ گیری کے سامنے غالب کی دل چسپ اور شوخ و سنجیدہ شخصیت کم رنگا رنگ معلوم ہوتی ہے۔

شیلی کی نظم Epipsychidion کا مسودہ اس بات کا شاہد ہے کہ وہ پہلے قافیہ لکھ لیتا تھا اور پھر اس پر مصرع بنانے کی سعی کرتا تھا۔ بودلیئر کے بارے میں Peter Ouennell نے اپنی کتاب Baudelaire and the Symbolists میں لکھا ہے کہ وہ چھوٹے چھوٹے پرچے پرچیوں پر ان نئے اور دلچسپ الفاظ کو لکھ لیتا تھا جو اسے دوران مطالعہ نظر آتے تھے۔ اس کے پاس لکڑی کا ایک بکس تھا، اور وہ ان تمام پرچوں کو اسی بکس میں محفوظ رکھتا تھا۔ جب وہ نظم کہتا تو معنی خیز یا دلچسپ الفاظ کو صفحے پر جگہ جگہ لکھ کر نظم کا ڈھانچا بناتا، پھر قافیے درج کرتا، اور اس طرح ان کے گرد نظم کو مکمل کرتا۔ تو پھر ہمارے میر نے کیا جرم کیا کہ لفظوں کو اسی طرح لغت اور کتاب سے جمع کر کے اپنے کلام میں داخل کیا؟ ڈبلیو۔ بی۔ یے ٹس کو دل کی بیماری ہوگئی جسے arterio-sclerosis کہتے ہیں۔ اسے اس لفظ کا آہنگ اتنا پسند آیا کہ وہ کہا کرتا تھا کہ مجھے Lord of lower Egypt کہلانے کے مقابلے میں arterio-sclerosis کا مریض کہلانا زیادہ پسند ہے! معلوم ہوا الفاظ سے دلچسپی کے باب میں مشرق و مغرب کے بڑے شعرا کا رویہ ایک ہی جیسا ہے۔

جو لوگ شخصیت کی ہمہ گیری کو شاعری کا بھی معیار سمجھتے ہیں ان کے لئے میر یقیناً غالب سے بڑے شاعر ہیں۔ ظاہر ہے کہ شخصیت کی ہمہ گیری شاعرانہ مرتبے کا ایک پہلو تو ہوسکتی ہے، لیکن شاعرانہ مرتبے کا تعین محض اس ہمہ گیری کے حوالے سے نہیں ہوسکتا۔ دنیا کے بعض بہت بڑے شاعروں کی شخصیتیں میر کے سامنے ہلکی بلکہ اکہری معلوم ہوتی ہیں، لیکن اس کا مطلب یہ نہیں کہ وہ میر سے کم تر درجے کے شاعر ہیں۔ ہاں اس میں بھی کوئی شک نہیں کہ میر کو بھی دنیا کے بڑے شاعروں کی صف میں رکھنے میں مجھے کوئی تامل نہیں، اور ان کی اس بڑائی کی تعمیر میں ان کی شخصیت نے حصہ بھی لیا ہے۔ بلکہ میں یہ بھی کہہ سکتا ہوں کہ ظاہری چمک دمک میں غالب سے کم تر ہونے کے باوجود میر نے اپنی ہمہ گیری کے باعث کئی ایسے حامی پیدا کئے جو انھیں غالب سے برتر ماننے پر مصر ہیں۔ اور یہ ہمہ گیری ان کی شاعری کے سارے میدان میں موجود ہے، یعنی اس کا تعلق محض الفاظ کی کثرت اور تنوع یا مختلف علوم و تجربات کا براہ راست درک ہونے سے نہیں، بلکہ انسانی زندگی کے تمام مظاہر اور انسانی psyche کے تمام گوشوں سے ہے۔ رلکے نے تو اتنا کہہ کر بس کردیا کہ شاعری وہ ماضی ہے جو ہمارے سینوں سے پھوٹ نکلتا ہے۔ میر کے یہاں ماضی اور حال دونوں برابر کی شدت سے موجود رہتے ہیں۔ یہ ملحوظ رہے کہ "ہمہ گیری" سے میری مراد "پیچیدگی" نہیں، اور نہ "اکہرے" پن سے مراد "سادگی" ہے۔ "ہمہ گیری" سے میری مراد زندگی کے مختلف تجربات کو برتنے کی صلاحیت ہے۔ ورنہ جذباتی اور روحانی طور پر تو فن کار کی شخصیت ہمیشہ گہری اور پیچیدہ ہوتی ہے۔

غالب اور میر کا موازنہ کرنا، یا ان کا بیک وقت مطالعہ اس غرض سے کرنا کہ ایک کے ذریعے دوسرے پر روشنی پڑے، غلط کار گذاری نہیں، بلکہ دراصل دونوں کی تعین قدر کی پہلی منزل ہے۔ یہ اکثر کہا گیا ہے کہ غالب اور میر الگ الگ طرح کے شاعر ہیں۔ میں نے اس بات سے ہمیشہ انکار کیا ہے۔ دونوں کے اسلوب مختلف ضرور ہیں، لیکن دونوں ایک ہی طرح کے شاعر ہیں، اس معنی میں

کہ دونوں کی شعریات ایک ہے۔ یعنی اس سوال کا جواب کہ " شاعری کی خوبیاں کیا ہیں " دونوں کی بوطیقا میں تقریباً ایک تھا۔ شاعری کے بارے میں دونوں کے مفروضات ایک طرح کے تھے۔ صرف اتنا کہنے سے کام نہیں چلے گا کہ دونوں ایک ہی روایت کے پروردہ تھے۔ کیوں کہ اس ایک روایت کے پروردہ تو درد اور سودا اور آتش و ناسخ وغیرہ سب تھے۔ یہی وجہ ہے کہ ان سب شاعروں میں ایک سطحی مماثلت بھی ہے۔ ناسخ تو اپنے کلام میں جگہ جگہ درد کا نام بھی لیتے ہیں۔ میری مراد یہ ہے کہ اس روایت کو تخلیقی اور اجتہادی سطح پر غالب اور میر نے تقریباً ایک ہی طرح برتا۔ یہ بات بالکل مہمل ہے کہ غالب نے شروع میں اینڈی بینڈی غزلیں کہیں، لیکن بعد میں انھوں نے میر کے زیر اثر وہ انداز ترک کر دیا اور میر کا سادہ اسلوب اپنایا۔ لوگ بھول جاتے ہیں کہ غالب کی بعض بہت مشہور اور نسبتہً آسان غزلیں بھی اسی زمانے کی یادگار ہیں جب وہ اینڈی بینڈی غزلیں کہہ رہے تھے۔ لوگ یہ بھی بھول جاتے ہیں کہ غالب نے یہ شعر ؎

میرے شعر کا احوال کہوں کیا غالب
جس کا دیوان کم از گلشن کشمیر نہیں

تقریباً لڑکپن کے دنوں میں کہا تھا۔ غالب اور میر کی شعریات ایک طرح کی ہے، لیکن وہ الگ الگ طرح کے شاعر اس لئے معلوم ہوتے ہیں کہ ان کے تخیل کا مزاج مختلف تھا اور ان کی زبان مختلف تھی۔ غالب کا تخیل آسمانی اور باریک تھا، میر کا تخیل زمینی اور بے لگام۔ غالب نے اپنی شاعری کے لئے اس طرح کی زبان وضع کی جسے " ادبی " زبان کہا جا سکتا ہے۔ میر نے روز مرہ کی زبان کو شاعری کی زبان بنا دیا۔ اس کارنامے میں ان کے اور بھی شریک ہیں، مثلاً جرأت اور مصحفی اور بعض چھوٹے شعراء، لیکن میر کے زمیں گیر اور بے لگام تخیل کے بغیر، اور زبان میں روزمرہ کے vigour اور فارسی عربی کے بے تکلف مگر محتاط استعمال کے نہ ہونے کی وجہ سے اور اظہار میں میر کی

سی تہ داری اور ابہام اور خیال میں میر کی سی پیچیدگی کے فقدان کے باعث جرأت، مصحفی، احسن اللہ بیان، یقین، تاباں، وغیرہ میر کے سامنے طفل مکتب معلوم ہوتے ہیں۔ غالب نے میر کی زبان اور اسلوب کو کبھی اختیار نہ کیا۔ جس طرح کی "اشراقیہ" اور "ادبی" زبان کے وہ خالق تھے، وہ میر کی سی زبان کو قبول ہی نہ کر سکتی تھی۔ یہ کہنا بالکل غلط ہے کہ ؏ ابن مریم ہوا کرے کوئی اور ؏ دل ناداں تجھے ہوا کیا ہے وغیرہ غزلیں میر کی سی زبان میں ہیں۔ اس کے ثبوت کے لئے میر کے یہ تین شعر بالکل قلم برداشتہ لکھتا ہوں ؎

اب کہیں جنگلوں میں ملتے نہیں
حضرت خضر مر گئے شاید

بے کلی بھی قفس میں ہے دشوار
کام سے بال و پر گئے شاید

شور بازار سے نہیں اٹھتا
رات کو میر گھر گئے شاید

(دیوان دوم)

یہ میر کے بہترین شعر نہیں ہیں، لیکن میر کی "سادہ زبان" والے نمائندہ شعر ہیں۔ ان اشعار میں "جنگلوں"، "حضرت خضر"، "مر گئے شاید"، "بے کلی" "کام سے گئے"، "شور بازار سے نہیں اٹھتا"، "رات کو گھر گئے" جس لہجے اور ماحول کے فقرے ہیں ان کا غالب کے کلام میں نام و نشان نہیں ملتا۔ ایسا نہیں ہے کہ غالب نے میر سے استفادہ نہیں کیا۔ لیکن یہ استفادہ اسلوب کی سطح پر نہیں بلکہ مضمون کی سطح پر تھا۔

میر کا تخیل اور ان کی زبان غالب سے کس طرح مختلف ہیں، اس کی تفصیل آئندہ بیان ہوگی۔ اس وقت ایک اور بات کی طرف اشارہ کرنا مقصود ہے۔ جس طرح بعض لوگ یہ کہتے ہیں کہ غالب اور میر الگ الگ طرح کے شاعر ہیں اور ایک کا مطالعہ دوسرے کے مطالعے کے لئے سود مند نہیں ہو سکتا، اسی طرح بعض لوگ یہ کہتے ہیں کہ غالب کا بہترین کلام اگر سارے کا سارا

تو نہیں بیشتر میر سے مستعار ہے۔ اثر لکھنوی اس نظریے کے مویدین میں پیش پیش ہیں۔ اس نظریے سے یہ نتیجہ نکالا جا سکتا ہے کہ غالب کو پڑھنے کی ضرورت ہی کیا ہے، میر کا کلام کافی ہے۔ غالب کا بہت سا کلام میر، اور دیگر اساتذہ سے مستعار ہے۔ یہ بات اتنی بار کہی گئی ہے کہ اس کے رد میں تھوڑی بہت تفصیل سے کام لینا بے جا نہ ہوگا۔

پہلی بات تو یہ کہ پرانے اساتذہ کے شعر پر شعر کہنے میں غالب کی کوئی تخصیص نہیں۔ یہ اس زمانے کا رواج تھا، اور میر نے بھی ایسا کیا ہے۔ ایں گنا ہیست کہ در شہر شما نیز کنند۔ بلکہ میر نے تو بعض اوقات پرانے شاعروں کا براہ راست ترجمہ ہی کر دیا ہے۔ غالب نے ایسا شاید کبھی نہیں کیا۔ ترجمہ اگر تخلیقی قوت کا حامل ہو تو بری بات نہیں۔ میری مراد صرف یہ ہے کہ غالب کے یہاں echo یعنی بازگشت کی کیفیت ہے۔ جب کہ میر کا استفادہ اکثر زیادہ براہ راست اگرچہ تخلیقی ہے۔ مثال کے طور پر حالی نے میر اور سعدی کے مندرجہ ذیل شعروں کا حوالہ دیا ہے۔ میر کا شعر سعدی کا صاف ترجمہ ہے ؎

میر: پیار کرنے کا جو خوباں ہم پہ رکھتے ہیں گناہ
ان سے بھی تو پوچھتے کیوں اتنے تم پیارے ہوئے (دیوان اول)

سعدی: دوستاں منع کنندم کہ چرا دل بہ تو دادم
باید اول بہ تو گفتن کہ چنیں خوب چرائی

یہ بات صحیح ہے کہ تخلیقی شان کی وجہ سے میر کا شعر بھی اپنی حیثیت رکھتا ہے، اور بقول حالی "پیارے ہوئے" کا فقرہ "خوب چرائی" سے بہتر ہے۔ لیکن میر کا شعر بہر حال سعدی کا ترجمہ ہے۔ میر کا ایک اور شعر دیکھیے، یہ بیدل کا ترجمہ ہے ؎

میر: زیر فلک رکا ہے اب جی بہت ہمارا
اس بے فضا قفس میں مطلق ہوا نہیں ہے

بیدل: ہمت چہ قدر زیر فلک بال کشاید
پست است بحدے کہ دریں خانہ ہوا نیست

میر کا یہ شعر دیوان دوم میں ہے، اس دیوان کے مرتب ہوتے وقت ان کی عمر پچاس سے متجاوز تھی۔ اتنی مشق کے باوجود وہ بیدل کے مضمون کو آگے نہ لے جاسکے۔ اس کے برخلاف انیس بیس برس کے غالب نے بھی بیدل سے یہی مضمون لیا تو اس میں ایک بات پیدا کردی ؎

برہم ہے بزم غنچہ بہ یک جنبش نشاط
کاشانہ بس کہ تنگ ہے غافل ہوا نہ مانگ

میر کا ایک بہت مشہور اور عمدہ شعر بیدل سے مستعار ہے ؎

میر: افسردگیِ سوختہ جاناں ہے قہر میر
دامن کو ٹک ہلا کہ دلوں کی بجھی ہے آگ ۔ (دیوان دوم)

بیدل: آتش دل شد بلند از کف خاکسترم
باز مسیحائے شوق جنبش دامان کیست

دیوان چہارم میں میر کا ایک بہت عمدہ شعر ہے ؎

خوش زمزمہ طیور ہی ہوتے ہیں میر اسیر
ہم پر ستم یہ صبح کی فریاد سے ہوا

یہ مضمون بابا افضل کاشی کا ہے اور میر کو اس قدر پسند تھا کہ وہ تا عمر اس کو باندھا کئے۔ میری گنتی کے مطابق دیوان اول سے لے کر دیوان پنجم تک میر نے اس مضمون کو بدل بدل کر آٹھ بار باندھا ہے۔ اس خیال کو نظیری نے بالکل نیا رنگ دے دیا۔ میر نے نظیری کے خیال کو ہاتھ لگانے کی کوشش کہیں نہیں کی، شاید اس لئے کہ وہ نظیری سے آگے جانے سے قاصر تھے۔ نظیری کے شعر میں جو شور انگیزی ہے، اس نے معنی اور مضمون دونوں کی ندرت کو دبا لیا ہے۔ میر نے اس کا جواب تلاش نہ کیا، اچھا ہی کیا ؎

برند بجائے پر د بالش سر د منقار
مرغے کہ بلند از سر ایں شاخ نوا کرد

لیکن میر نے اکثر جگہ فارسی استادوں کو بھی پیچھے چھوڑ دیا ہے۔ اس کی تفصیل شرح میں جگہ

جگہ ملے گی۔ تو ان باتوں سے کیا ثابت ہوتا ہے؟ یہی کہ یہ ہر شاعر کا دستور ہے، اس زمانے میں کم و بیش سب لوگ پرانوں کے شعر پر شعر کہتے تھے۔ آتش کا تو یہ عالم ہے کہ وہ میر کے بغیر لقمہ نہیں توڑ سکتے۔ اور تقریباً ہمیشہ انھوں نے میر کے مضمون کو پست کر دیا ہے۔ تعجب ہے کہ اثر لکھنوی اور ان کے ہم نواؤں نے آتش پر کوئی ایراد نہ کیا۔

دوسری بات یہ ہے کہ غالب نے جہاں جہاں میرے مضمون یا کسی بات کا کوئی پہلو مستعار لیا ہے تو ہمیشہ اس میں نئی بات پیدا کی ہے، یا پھر مزید معنویت داخل کی ہے۔ انھوں نے شعر پر شعر لکھنے کے بجائے چراغ سے چراغ جلایا ہے، اور اکثر اوقات ان کا چراغ میرے روشن تر نکلا ہے۔ اولیت کا شرف میر کو ضرور حاصل ہے، اور تخیل کا پھیلاؤ جیسا کہ میر کے یہاں اکثر نظر آتا ہے، غالب کے یہاں وہ صورت نہیں، لیکن مضمون اور اسلوب اور معنی میں غالب جو کچھ میرے مستعار لیتے ہیں، اس پر بسا اوقات اضافہ ہی کرتے ہیں۔ کولرج نے ایک اور سیاق و سباق میں کیا خوب کہا تھا کہ شاعر کو یہ نازیبا ہے کہ وہ فطرت کی جیب کاٹے۔ ہاں، اسے فطرت سے قرض لینا چاہیے، اور اس طرح کہ قرض کی ادائیگی قرض لینے کے عمل ہی سے ہو جائے۔ میر کے ساتھ غالب کا کچھ ایسا ہی معاملہ ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ غالب نے شعر کہنے کے کئی انداز میرے سیکھے۔ یہ میر کی عظمت کے ساتھ ساتھ غالب کی بھی عظمت کی دلیل ہے۔ غالب کے بہت سے اشعار میں میر کی جلوہ گری ہے، لیکن غالب نے میر کی قدر کو گھٹایا نہیں۔ کیوں کہ انھوں نے میر کے مضامین کے ساتھ انصاف کیا۔ دوسروں (مثلاً آتش اور فراق) میں یہ بات نہیں۔

تیسری بات یہ کہ غالب نے میر کے بہت سے مخصوص مضامین و موضوعات کو ہاتھ نہیں لگایا۔ اور خود غالب کے بہت سے مخصوص موضوعات و مضامین نہ میرے مستعار ہیں اور نہ کسی اور سے۔ وہ صرف ان کے اپنے ہیں۔ دو مثالوں سے یہ بات صاف ہو جائے گی۔ رونے کا مضمون اور معشوق کے چہرے کا آفتاب

کی طرح ہونے کا مضمون غالب، میر اور تمام دنیا میں مشترک ہے۔ لیکن ان دونوں کو ملا کر میر کا زمینی تخییل ایک نئی شکل ایجاد کرتا ہے۔ دیوان سوم میں ہے ؎

مژگاں تر کو یار کے چہرے پہ کھول میر
اس آب خستہ سبزے کو ٹک آفتاب دے

غالب کے یہاں اس پیکر اور اس بے لگام تخییل کا کوئی نشان نہیں۔ اسی طرح، سر میں شوریدگی اور اس کے باوجود اوپر اوپر سکون کا مضمون غالب اور میر کے یہاں مشترک ہے۔ لیکن اس میں تمام کائنات کو سمو دینا اور روشنی، حدت چہل پہل اور درد و سوز سب کو یک جا کر دینا صرف غالب کا کام ہے ؎

باوجود یک جہاں ہنگامہ پیدائی نہیں
ہیں چراغان شبستان دل پروانہ ہم

لہٰذا یہ سمجھنا کہ غالب کا بیش تر بہترین کلام، یا تھوڑا بہت بہترین کلام میر سے مستعار ہے، غلط ہے۔ غالب نے جو کچھ میر سے مستعار لیا اس کے بغیر بھی وہ غالب رہتے۔ اسی طرح جس طرح میر نے ادھر ادھر سے کچھ لیا، لیکن اس کو نہ لیتے تو بھی وہ میر رہتے۔ بنیادی بات یہ ہے کہ غالب اور میر ایک دوسرے کو منور کرتے ہیں، ایک سے لطف اندوز ہوئے بغیر دوسرے کے رموز آپ پر نہیں کھل سکتے۔

غالب اور میر کے بارے میں یہ مفروضہ بھی مہمل ہے کہ میر کے کلام میں اچھے شعر خال خال ہی ہیں اور اگر انھوں نے غالب کی طرح اپنے کلام کا انتخاب کیا ہوتا تو ان کے حق میں اچھا ہوتا۔ میر کے یہاں بہتر نہیں تو دو تین ہی سو نشتر ہوں گے۔ یہ خیال اس لئے عام ہے کہ لوگوں نے میر کا مطالعہ بغور اور بالاستیعاب نہیں کیا۔ فراق صاحب نے بڑی فیاضی سے کام لیتے ہوئے میر کے یہاں "قدر اول" کے اشعار کی تعداد "غالباً ڈھائی تین سو یا اس سے کچھ کم یا زیادہ" بتائی ہے۔ (اس حساب کی بھی داد دینا چاہیئے۔) مجھ سے ایک مرحوم بزرگ نقاد نے بیان کیا کہ میر کے یہاں کئی صفحے الٹنے پر ایک شعر ملتا ہے۔ میر کی ضخامت سے زیادہ ہماری کم کوشی نے اس طرح کے خیالات کو عام کیا ہے۔ اور

ان خیالات کو استحکام اس مفروضے نے بخشا ہے کہ غالب کا دیوان اس لئے مختصر ہے کہ انھوں نے اپنے کلام کا بہت سخت انتخاب کیا تھا۔ میر بھی ایسا ہی کرتے تو اچھا ہوتا۔ واقعہ یہ ہے کہ غالب نے شروع عمر کے کلام سے انتخاب ضرور کیا، لیکن ان کا دیوان چھوٹا اس لئے ہے کہ انھوں نے ۱۸۲۶ کے بعد اردو میں بہت کم کہا۔ اور ۱۸۲۶ سے ۱۸۵۰ تک تو اردو میں تقریباً کہا ہی نہیں۔ بہرحال پہلی بار انتخاب کرنے کے بعد غالب نے پھر کبھی انتخاب نہیں کیا بلکہ جو کچھ کہا شامل دیوان کیا۔ اگر وہ شروع کا کلام چھانٹ نہ بھی دیتے تو بھی ان کا کلیات میر کے دیوان اول سے زیادہ جیم نہ ہوتا۔ لہذا غالب کے کلیات اردو کا اختصار اس بنا پر نہیں ہے کہ انھوں نے سخت انتخاب کرکے کمزور شعر نکال دیئے تھے۔ لیکن یہ مفروضہ اس قدر عام ہے کہ میر کا ضخیم کلیات دیکھتے ہی ہم فرض کر لیتے ہیں کہ میر نے غالب کی طرح انتخاب تو کیا نہ تھا، اس لئے اس کلیات میں اچھا برا، رطب ویابس سب جمع ہوگا۔ اگر پورا کلیات بغور پڑھا جاتا تو حقیقت کھل جاتی کہ میر کے یہاں اگرچہ ہر شعر رتبۂ اعلیٰ کو نہیں پہنچا ہوا ہے، لیکن کلام کا اوسط معیار پھر بھی اس قدر بلند ہے کہ خود کلیات ہی انتخاب کا حکم رکھتا ہے۔ اعلیٰ درجے کے اشعار چار ہزار سے یقیناً کم نہیں ہیں، اور کلیات کے کم سے کم اسی فی صدی اشعار اچھے شعر کہے جانے کے مستحق ہیں۔ زیر نظر انتخاب کی ضخامت کم رکھنے کے لئے مجھے کتنے پاپڑ بیلنے پڑے ہیں، وہ میں ہی جانتا ہوں۔

جیسا کہ میں اوپر کہہ چکا ہوں، زبان کے تنوع، تجربۂ حیات کی کثرت اور شخصیت کی ہمہ گیری میں میر کا مرتبہ غالب سے اعلیٰ ہے۔ خالص تعقل اور تجرید اور نازک خیالی میں غالب کا درجہ میر سے بلند ہے۔ دونوں کے تخیل میں فرق ہے، لیکن تخیل کی شدت دونوں کے یہاں برابر ہے۔ یعنی دونوں بے حد مضمون آفریں ہیں۔ غالب کا تخیل آسمانی ہے اور میر کا تخیل زمینی۔ یعنی ایک abstract زیادہ ہے اور ایک concrete زیادہ ہے۔ معنی آفرینی میں دونوں برابر ہیں۔ ہاں ایک صفت کیفیت کی میر کے یہاں ایسی ہے جو غالب کے یہاں بہت کم ہے۔ میر کا کمال یہ بھی ہے کہ وہ معنی آفرینی کے ساتھ کیفیت

پیدا کرتے ہیں۔ شور انگیز اشعار دونوں کے یہاں کثرت سے ہیں۔ رعایت لفظی سے دونوں کو بے حد شغف ہے۔

اس مجموعی محاکمے کی روشنی میں، اور اس بات کو مد نظر رکھتے ہوئے، کہ میر نے غالب سے زیادہ اصناف سخن کو برتا ہے، ہم کہہ سکتے ہیں کہ "خدائے سخن" کا خطاب میر کو ہی زیب دیتا ہے۔

٢

غالب کی میری

غالب نے میر سے بار بار استفادہ کیا ہے۔ یہ اس بات کی دلیل ہے کہ غالب اور میر ایک ہی طرح کے شاعر تھے۔ یعنی بعض مظاہر کائنات اور زندگی کے بعض تجربات کو شعر میں ظاہر کرنے کے لئے دونوں ایک ہی طرح کے وسائل استعمال کرنا پسند کرتے تھے۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ غالب کا اسلوب میر سے مستعار ہے، اس کا مطلب یہ بھی نہیں کہ زندگی کے کسی موقعے یا منزل پر غالب نے طرز میر کو اختیار کرنے کی کوشش کی۔ اس کا مطلب صرف یہ ہے کہ دونوں شاعروں کی ذہنی ساخت اور طرز فکر میں مماثلت تھی۔ عملی سطح پر اس ساخت اور طرز فکر کا اظہار اسلوب سے زیادہ رویئے اور ان چیزوں کے انتخاب میں ہے جن کے ذریعہ دونوں شاعروں نے مظاہر کائنات اور زندگی کے تجربات کو ظاہر کیا ہے۔ میر نے فارسی شعرا سے استفادہ کیا ہے، لیکن ان کا استفادہ تحسین کی قسم کا ہے، یعنی اگر انھیں کسی شاعر کے یہاں کوئی مضمون یا گوشہ پسند آیا تو انھوں نے بھی اختیار کر لیا۔ اس کے برخلاف غالب نے میر کے ساتھ وہ برتاؤ کیا جو کوئی بڑا شاعر اپنے کسی بڑے پیش رو کے ساتھ کرتا ہے، یعنی انھوں نے میر کے

تجربات اور وسائل اظہار کو اپنے لئے مشعل راہ بنایا۔ غالب اور میر کا وہی معاملہ ہے جو مثلاً ازرا پاؤنڈ اور وسط لاطینی شعرا کا تھا، یعنی پاؤنڈ نے وسط لاطینی شعرا کی طرح سوچنے کی کوشش کی، لکھا مگر اپنی طرح۔ میر کو زبانی خراج عقیدت بہت پیش کئے گئے ہیں۔ ان میں ناسخ بھی ہیں جنھوں نے میر سے کچھ خاص حاصل نہ کیا۔ ان میں آتش کے شاگرد رند بھی ہیں، جو آتش، ناسخ اور خود کو طرز میر کا شاعر بتاتے ہیں۔ چناں چہ رند کا شعر ہے ؎

شیخ ناسخ خواجہ آتش کے سوا بالفعل رند
شاعران ہند ہیں کہتے ہیں طرز میر ہم

حالاں کہ اصل صورت حال یہ ہے کہ رند کے یہاں ایک شعر بھی میر کی طرح کا نہیں۔ آتش نے میر کے مضامین بہت اڑائے لیکن نہ ان کا ذہن میر کا سا تھا، نہ تخیل، نہ مزاج۔ لہٰذا آتش کا کلام میر کے مضامین کا مقتل بن گیا ہے۔ ناسخ نے خود میر کی تعریف کی ہے، لیکن ناسخ نے میر کا طرز اختیار نہ کیا۔ طرز تو بعد کی بات ہے۔ ناسخ کو زبان پر اس طرح کی قدرت بھی نہ تھی جو میر کا خاصہ ہے۔ یہ بات عام طور پر کہی جاتی ہے کہ ناسخ یا رند یا ذوق میر کی طرح کے شاعر نہ تھے، اس لئے ان کی تعریفوں کو رسمی کہہ کر نظر انداز کر دیا جاتا ہے، یعنی یہ سمجھ لیا جاتا ہے کہ ان لوگوں نے میر کا بھاری پتھر چوم کر چھوڑ دیا اور ان کے تعریفی اشعار میر کی عظمت تو ثابت کرتے ہیں لیکن خود ان شعرا کے بارے میں ہمیں کچھ نہیں بتاتے۔

یہ بات ایک حد تک صحیح ہے، لیکن ناسخ، ذوق، رند وغیرہ کے تعریفی اشعار سے یہ نتیجہ بھی نکلتا ہے کہ ان لوگوں کی نظر میں ان کے اپنے رنگ کلام کا جواز میر کے یہاں مل جاتا ہوگا۔ یعنی وہ خود کو اسی شعریات کا پابند سمجھتے ہوں گے جو میر کی تھی۔ یہ نتیجہ بھی نکالا جا سکتا ہے کہ ان لوگوں نے میر کا ذکر صرف خود کو "عزت دار" بنانے کے لئے کیا ہے۔ اگر وہ واقعی تبع میر ہوتے تو میر کا کچھ تو پرتو ان کے یہاں نظر آتا۔ لطف کی بات یہ ہے کہ غالب، جنھوں نے میر سے واقعی استفادہ کیا، ان کو بھی میر کا رسمی خراج گذار سمجھ لیا گیا۔ لیکن غالب کے بارے میں یہ بھی کہہ دیا گیا کہ اپنے آخری زمانے میں انھوں نے میر کا طرز

اختیار کرنے کی کوشش کی۔ جیسا کہ میں پہلے کہہ چکا ہوں، غالب کا وہ شعر جس میں انھوں نے میر کے دیوان کو " کم از گلشنِ کشمیر نہیں " کہا تھا، ان کے زمانۂ نوجوانی کا ہے۔ اور وہ شعر، جو گلشن کشمیر والے شعر سے زیادہ مشہور ہے، وسط عمر کا ہے کیوں کہ یہ غزل ۱۸۴۷ اور ۱۸۵۰ کے درمیان کی ہے۔ اس کی تحریر کے وقت غالب کی عمر پچاس سے کچھ کم یا زیادہ تھی میری مراد اس مقطع سے ہے ؎

ریختے کے تمھیں استاد نہیں ہو غالب
کہتے ہیں اگلے زمانے میں کوئی میر بھی تھا

ان حقائق کے ساتھ ساتھ ہم اگر اس بات کا بھی خیال رکھیں کہ غالب نے میر سے دل کھول کر استفادہ کیا ہے، اور جن غزلوں نے غالب کو غالب بنایا، ان میں سے اکثر ایسی ہیں جو غالب نے تیس برس کی عمر کو پہنچنے سے پہلے لکھی تھیں، اور غالب کا میر سے استفادہ تقلیدی نہیں بلکہ تخلیقی ہے، تو یہ بات ثابت ہو جاتی ہے کہ غالب کے تخلیقی سرچشمے میں جو دھارے آکر ملتے ہیں ان میں بیدل اور سبک ہندی کے بعض دوسرے " بدنام " شعرا کے علاوہ میر کا دریائے زخار بھی ہے۔ ہمیں حالی کا بیان کردہ واقعہ نہ بھولنا چاہیے جہاں غالب نے میر کو سودا پر ترجیح دی تھی اور ذوق نے سودا کو میر پر۔

اس نظریے کی خارجی شہادت شاعری اور فن شعر کے بارے میں ان خیالات میں مل سکتی ہے جو میر اور غالب کی تحریروں میں منتشر ہیں، لیکن جن کو یک جا کر کے دیکھا جائے تو ان دونوں شاعروں کا نظریۂ شعر مرتب ہو سکتا ہے میر نے " نکات الشعرا " میں مختلف شاعروں کے بارے میں جو لکھا ہے اس سے بھی ان کا نظریۂ شعر ایک حد تک مستنبط ہو سکتا ہے، لیکن وہاں ضرورت استنباط و استخراج کی ہوگی، کیونکہ شعر یا شاعری کے بارے میں براہ راست بیان " نکات الشعرا " میں مشکل سے ملے گا۔ اس کے برخلاف، میر کے کلام میں شعر اور شاعری کے بارے میں بعض براہ راست باتیں مل جاتی ہیں۔ ان اشعار سے یہ نتیجہ نکالنا غیر ضروری ہے (اگرچہ یہ غلط نہ ہوگا) کہ میر کے اپنے شعروں میں وہ سب خوبیاں ضرور ہوں گی جن کا ذکر انھوں نے شعر کے صفات اور محاسن کے طور پر کیا ہے۔ لیکن یہ اشعار ہمیں یہ ضرور بتاتے ہیں کہ میر کے خیال میں شعر میں کیا صفات و محاسن ہونا چاہیے۔ یعنی میر کے کلام سے ان کا

نظریۂ شعر تو برآمد ہو سکتا ہے، لیکن یہ ثابت نہیں ہو سکتا کہ خود ان کا کلام اس نظریے پر پورا اترتا ہے۔ اسی طرح، غالب کے خطوط میں شعر اور شاعری کے بارے میں جو منتشر اظہار رائے ہے، اس کو یک جا کرکے یہ معلوم کیا جا سکتا ہے کہ شعر کے صفات و محاسن کے بارے میں غالب کا نظریہ کیا تھا۔ لیکن یہ ضروری نہیں کہ خود غالب کا کلام اس نظریے پر پورا اترے۔ بہر حال، ہمیں اس وقت اس بات سے براہ راست بحث نہیں کہ غالب اور میر کے نظریات شعر خود ان کے کلام پر کہاں تک صادق آتے ہیں۔ بحث اس وقت یہ ہے کہ ان کے نظریات کیا ہیں، اور اگر ان نظریات میں قرار واقعی مماثلت ہے تو ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ چوں کہ دونوں شاعروں کا نظریۂ شعر بڑی حد تک یکساں تھا، اس لئے دونوں کی ذہنی ساخت اور طرز فکر میں مماثلت تھی، اور دونوں کو شاعری سے جو توقعات تھیں وہ بڑی حد تک یکساں تھیں۔ غالب نے بعض دوستوں اور ملاقاتیوں کے کلام کی رسمی اور مبالغہ آمیز تعریفیں کی ہیں، ان کو نظر انداز کرکے ان کے براہ راست نظریاتی خیالات پر توجہ کیجیے تو معلوم ہوتا ہے کہ وہ معنی آفرینی، شور انگیزی، مناسبت الفاظ اور رعایت فن، کو بنیادی اہمیت دیتے تھے میر نے بھی انھیں چیزوں کو اہمیت دی ہے۔

تفتہ کے نام خط میں غالب کا مشہور قول ہے: "بھائی شاعری معنی آفرینی ہے، قافیہ پیمائی نہیں ہے۔" سید محمد زکریا زکی کے نام سند میں غالب لکھتے ہیں: "معنی سے طبیعت کو علاقہ اچھا ہے۔" حاتم علی مہر کی تعریف کرتے ہوئے غالب معانی نازک اور اچھوتے مضامین کا ذکر کرتے ہیں۔ افسوس یہ ہے کہ اگر ہم نے پرانے لوگوں کی برائیاں ترک کیں تو ان کی اچھائیاں بھی ترک کردیں۔ چناں چہ اب "معنی آفرینی" کی اصطلاح اس قدر غریب ہو چکی ہے کہ اس کی وضاحت کے لئے مستند قول نہیں ملتا۔ پچاس برس پہلے بھی لوگ اس اصطلاح سے کتنے بے خبر تھے، اس کا اندازہ اس بات سے لگایا جا سکتا ہے کہ نیاز فتح پوری نے فراق گورکھ پوری جیسے تہی دامن شاعر کو بھی معنی آفریں لکھ دیا۔ دراصل معنی آفرینی سے مراد وہ طرز بیان ہے جس میں ایک ہی بیان میں کئی طرح کے معنی ظاہر یا پوشیدہ ہوں۔ اس اصطلاح پر بحث غزل ۲۵ میں دیکھئے۔ معنی آفرینی اور مضمون آفرینی ہی ہماری شعریات کی بنیاد ہیں۔ اٹھارویں اور انیسویں صدی کے

شعرا بار بار معنی اور مضمون کا ذکر کرتے ہیں ؂

شعر کو مضمون سیتی قدر ہو ہے آبرو
قافیہ سیتی ملایا قافیہ تو کیا ہوا

حاتم: متفق بالفظ والمعنی کہیں ہیں خوش خیال
مصرع برجستہ و دلچسپ سرتا پا تجھے

مومن: اگرچہ شعر مومن بھی نہایت خوب کہتا ہے
کہاں ہے یک معنی بند مضموں یاب اپنا سا

واضح رہے کہ معنی آفرینی اور نازک خیالی الگ الگ چیزیں ہیں یعنی نازک خیالی اور معنی آفرینی ہم معنی نہیں ہیں۔ ہوسکتا ہے کہ کسی شعر میں نازک خیالی اور معنی آفرینی دونوں ہوں یا محض نازک خیالی، یا محض معنی آفرینی ہو۔ غالب نے مومن کے بارے میں کہا تھا کہ ان کی طبیعت معنی آفریں تھی۔ لیکن واقعہ یہ ہے کہ مومن کے ہاں معنی آفرینی سے زیادہ نازک خیالی ہے۔ خود غالب نے اپنے شعر ؂

قطرۂ مے بس کہ حیرت سے نفس پرور ہوا
خط جام مے سراسر رشتۂ گوہر ہوا

کے بارے میں یہ کہہ کر کہ اس شعر میں خیال ہے تو بہت دقیق، لیکن لطف کچھ نہیں، یعنی کوہ وکندن وکاہ برآوردن، معنی آفرینی اور نازک خیالی کا فرق اشاروں میں بیان کردیا تھا۔ یہ شعر نازک خیالی کی انتہائی مثال ہے، لیکن معنی آفرینی سے خالی ہے۔ اگر اس میں معنی آفرینی کار فرما ہوتی تو اس کا نتیجہ کوہ کندن وکاہ برآوردن نہ ہوتا، جیسا کہ مومن کے شعروں میں اکثر ہوتا ہے۔ غالب نے قدر بلگرامی کے مطلع پر اصلاح دیتے ہوئے اس کی جو توجیہہ بیان کی وہ بھی معنی آفرینی کو سمجھنے میں ہماری مدد کرتی ہے۔ قدر کا شعر تھا ؂

لاکے دنیا میں ہمیں زہر فنا دیتے ہو
ہائے اس بھول بھلیاں میں دغا دیتے ہو

غالب نے ردیف (دیتے ہو) کو جمع غائب (دیتے ہیں) کردیا اور لکھا کہ "اب خطاب معشوقان مجازی اور قضا و قدر میں مشترک رہا۔" یعنی معنی کا اضافہ

ہو گیا۔ لہٰذا وہ بیان جس میں معنی کے زیادہ امکانات ہوں معنی آفرینی کا حامل ٹھہرتا ہے۔

غالب کی طرح میر نے بھی نازک خیالی کا ذکر نہیں کیا ہے لیکن معنی آفرینی اور پیچیدگی کا ذکر کیا ہے۔ میر کے بعض شعر حسب ذیل ہیں ؎

نہ ہو کیوں ریختہ بے شورش و کیفیت و معنی
گیا ہو میر دیوانہ رہا سودا سو مستانہ

(دیوان اول)

زلف سا پیچ دار ہے ہر شعر
ہے سخن میر کا عجب ڈھب کا

(دیوان چہارم)

طرفیں رکھے ہے ایک سخن چار چار میر
کیا کیا کہا کریں ہیں زبان قلم سے میر

(دیوان سوم)

ہر ورق ہر صفحے میں اک شعر شور انگیز ہے
عرصۂ محشر ہے عرصہ میرے بھی دیوان کا

(دیوان پنجم)

ان اشعار میں کثرت معنی، پیچ داری، اور معنی کے مختلف الامکان ہونے یعنی شعر کے تہ دار ہونے کا ذکر ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ سب صفات معنی آفرینی کی ہیں۔ یہ بھی ظاہر ہے کہ غالب اور میر میں معنی آفرینی کا نظریہ مشترک ہے۔ پہلے اور آخری شعر میں "شورش" اور "شور انگیزی" کا ذکر آیا ہے۔ اس اصطلاح کے بھی معنی ہم آج بھول گئے ہیں۔ لیکن غالب نے بھی اسے استعمال کیا ہے۔ علائی کے نام ایک خط میں لکھتے ہیں: "مغربی عرفا میں اور قدما میں ہے، جیسا عراقی۔ ان کا کلام دقائق و حقائق تصوف سے لبریز۔ قدسی شاہ جہانی شعرا میں صائب و کلیم کا ہم عصر اور ہم چشم۔ ان کا کلام شور انگیز۔" غالب نے یہ اصطلاح جس طرح استعمال کی ہے اس سے صاف

معلوم ہوتا ہے کہ شور انگیزی سے مراد جذبات، خاص کر شدید جذبات کی فراوانی ہے۔ شور انگیز کلام میں صوفیانہ دقائق و غوامض نہیں بیان ہوتے، لہٰذا اس میں وہ محویت یا سرمستی یا عارفانہ مضامین کی وہ باریکی نہیں ہوتی جو صوفیانہ شاعری کا خاصہ ہے۔ اس کے برعکس شعر شور انگیز میں انسان، کائنات، اور انسان و کائنات کے باہم تعلق پر شدید جذبے کے ساتھ اظہار خیال ہوتا ہے۔ اس اظہار خیال میں جذباتیت نہیں ہوتی، بلکہ جذبے، یا مشاہدے، یا فکر و احساس کی شدت ہوتی ہے۔ ایسے شعر کی بنا مضمون پر تو ہوتی ہے، لیکن اس میں معنی کی بھی کارفرمائی ہوتی ہے، اگرچہ تہ داری نہیں ہوتی۔ اس اصطلاح پر بھی بحث غزل ۴۵ میں ہے۔

تفتہ کے ایک شعر کی تعریف کرتے ہوئے غالب نے لکھا تھا کہ چار لفظ ہیں، اور چاروں واقعے کے مناسب۔ اسی طرح "فسانۂ عجائب" کے سرنامے پر منتظر شاگرد مصحفی کے شعر کا حوالہ دے کر ؎

یادگار زمانہ ہیں ہم لوگ
یاد رکھنا فسانہ ہیں ہم لوگ

غالب تحسین کے انداز میں لکھتے ہیں کہ "یاد رکھنا" "فسانہ" کے واسطے کتنا مناسب ہے۔ الفاظ کو آپس میں مناسب ہونا چاہیئے۔ یہ مناسبت لفظی بھی ہو سکتی ہے اور معنوی بھی۔ رعایت اور مناسبت کے فرق پر بحث غزل نمبر ۲۸ میں دیکھیں۔ فن کی رعایت سے مراد ہے وہ چیزیں، فن جن کا تقاضا کرتا ہے، اور جنھیں "رعایت" کہا جا سکتا ہے۔ ظاہر ہے کہ اس رعایت سے مراد وہ تمام فنی ہتھکنڈے اور بناؤ ہیں جن سے مناسبت لفظی و معنوی کا اظہار ہوتا ہے۔ میر ان نکات کو لفظ "اسلوب" سے ظاہر کرتے ہیں۔ ان کے خیال میں "اسلوب" ہی فن کی پہچان ہے ؎

میر شاعر بھی زور کوئی تھا
دیکھتے ہو نہ بات کا اسلوب

(دیوان اول)

دیوان اول اور دیوان دوم کی دو ہم طرح غزلوں کے مقطعوں میں مناسبت کے تصور کو میر نے عملی طور پر ظاہر کیا ہے۔ دونوں شعروں میں " آب "، " پانی " اور " روانی " کا تلازمہ اختیار کر کے " آب سخن " کی تعریف بہم پہنچائی ہے ؎

دریا میں قطرہ قطرہ ہے آب گہر کہیں
ہے میر موج زن ترے ہر یک سخن میں آب

(دیوان اول)

دیکھو تو کس روانی سے کہتے ہیں شعر میر
درے ہزار چند ہے ان کے سخن میں آب

(دیوان دوم)

یہ سوال اٹھ سکتا ہے کہ اگر میر اور غالب کی شعریات میں اتنی مماثلت ہے تو ان کے اشعار میں مماثلت کیوں نہیں؟ اس کے کئی جواب ممکن ہیں۔ ایک تو وہی جو میں پہلے عرض کر چکا ہوں کہ میر اور غالب کے بہت سے اشعار میں مماثلت ہے، یہ مماثلت غالب کے تخلیقی استفادے کا ثبوت ہے اور اس کا اظہار رویے اور ان اشیا کے انتخاب میں ہوا ہے جن کے ذریعہ دونوں نے کائنات و ذات کے بارے میں اپنے تجربات کو بیان کیا ہے۔ دوسرا جواب یہ ہے کہ شعریات میں مماثلت ہونے کے ساتھ ساتھ اگر اسلوب میں بھی مماثلت ہوتی تو پھر غالب کا کارنامہ ہی کیا ہوتا؟ تیسرا جواب یہ ہے کہ میر نے شعر کی ایک اور خصوصیت کا ذکر کیا ہے جسے " کیفیت " کہتے ہیں ؎

نہ ہو کیوں ریختہ بے شورش و کیفیت و معنی

غالب نے " کیفیت " کا ذکر کہیں نہیں کیا ہے۔ اس اصطلاح کے بھی معنی اب گم ہو گئے ہیں، لیکن درحقیقت کیفیت اس چیز کا نام ہے جس کو ذہن میں رکھ کر بیدل نے اپنا مشہور فقرہ کہا ہوگا کہ " شعر خوب معنی نہ دارد۔ " یعنی وہ صورت حال جب شعر میں کوئی خاص معنی نہ ہوں، یا اس کے معنی پوری طرح فوراً ظاہر نہ ہوں، لیکن اس کا جذباتی تاثر یا محاکاتی اثر فوری ہو۔ بعض اوقات ایسے شعر کے معنی الفاظ

میں بیان بھی نہیں ہو سکتے۔ لیکن اگر اس کا جذباتی تاثر یا محاکاتی اثر دیرپا نہ ہو، یا بعض مخصوص سیاق و سباق کا محتاج ہو، تو اس شعر میں کیفیت نہیں، بلکہ سطحیت ہوگی۔ میر نے اس نظریے کو اس طرح بھی بیان کیا ہے ؎

کس نے سن شعر میر یہ نہ کہا
کہیو پھر ہائے کیا کہا صاحب

(دیوان دوم)

"کہیو پھر" میں شعر کو صرف دہرانے کی درخواست نہیں ہے، بلکہ نکتہ یہ بھی ہے کہ ایسا شعر اور بھی کہو۔ غالب کے یہاں کیفیت کے شعر خال خال ہیں۔ لیکن میر کے یہاں ایسے شعر کثرت سے ہیں۔ فراق صاحب کے یہاں کم کم اور ناصر کاظمی کے یہاں اکثر شعر کیفیت کے حامل ہیں، اسی لئے لوگوں کو خیال ہوتا ہے کہ فراق اور ناصر کاظمی طرز میر کے شاعر ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ کیفیت کے علاوہ شعر میر کی تمام تر خصوصیات غالب کے یہاں غالب کی اپنی تخلیقی شان کے ساتھ وارد ہوئی ہیں۔ ان کی شعریات کے کئی پہلوؤں میں مماثلت ان کے ذہنی اشتراک پر دال ہے۔

ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ غالب کے موضوعات میر کے مقابلے میں محدود ہیں۔ غالب کے یہاں ابہام کی فراوانی میر سے زیادہ ہے، اس لئے ان کا کلام میر سے زیادہ رنگا رنگ معلوم ہوتا ہے۔ لیکن روزمرہ کی زندگی اور اس کے واقعات سے جتنا شغف میر کو ہے اتنا غالب کو نہیں۔ غالب تو غیر معمولی واقعات کو بھی بعض اوقات ایک انداز بے پروائی سے بیان کر جاتے ہیں۔ ان کے برخلاف میر تمام واقعات کو واقعات کی سطح پر برتتے ہیں اور ان میں جذباتی یا تجرباتی معنویت اور اہمیت داخل کرتے ہیں۔ واقعات کی کثرت اور ان کی جذباتی معنویت کی بنا پر میر کی دنیا، غالب کی دنیا سے بہت مختلف نظر آتی ہے۔ انتظار حسین نے عمدہ بات کہی ہے کہ ان کو نظیر اکبرآبادی میں ایک افسانہ نگار اور میر میں ایک ناول نگار نظر آتا ہے۔ نظیر اکبرآبادی کی حد تک تو ان کی بات میں کلام ہو سکتا ہے، لیکن اس میں کوئی شک نہیں کہ میر کی دنیا اپنی وسعت، واقعات کی کثرت، غزل کے روایتی

کرداروں کو واقعاتی سطح برتنے کی خصوصیت، اور عام زندگی کے معاملات کے تذکرے کے باعث کسی بڑے ناول نگار کی دنیا معلوم ہوتی ہے۔ میر کا کلیات مجھے چارلس ڈکنس کی یاد دلاتا ہے۔ وہی افراتفری، وہی انوکھے اور معمولی اور روزمرہ اور حیرت انگیز کا امتزاج، وہی افراط، وہی تفریط، وہی بے ساختہ مگر حیرت انگیز مزاج، وہی بھیڑ بھاڑ معلوم ہوتا ہے ساری زندگی اس کلیات میں موج زن ہے۔ زندگی کا کوئی ایسا تجربہ نہیں، عارفانہ وجدان اور مجذوبانہ وجد سے لے کر رندانہ برہنگی تک کوئی ایسا لطف نہیں، ذلت، ناکامی، نفرت، فریب شکستگی، فریب خوردگی، پھکڑپن، زہر خند، سینہ زنی سے لے کر قہقہہ، جنسی لذت، عشق کی خود سپردگی اور محویت تک کوئی ایسا جذبہ اور فعل نہیں جس سے میر نے اپنے کو محروم رکھا ہو۔ ایسی صورت میں ان کا کلام غالب سے بظاہر مختلف معلوم ہونا حیرت انگیز نہیں۔ بقول آل احمد سرور غالب ہمارے سامنے وہ محفل سجاتے ہیں جس میں زمین سے آسمان تک ہر چیز آجاتی ہے۔ لیکن رہتی وہ محفل ہی ہے، غالب کا دیوان ایک پر تکلف اور طلسمی دیوان خانہ ہے۔ اس طلسم میں ہر چیز نظر آجاتی ہے، اور اکثر اس طرح کہ ایک ہی چیز کئی کئی چیزیں دکھائی دیتی ہے۔ اس کے برخلاف میر کا کلام وہ شہر ہے جس میں ہر وہ چیز نظر آتی ہے جو اس دیوان خانے کے طلسم میں بند ہے، حتیٰ کہ وہ دیوان خانہ بھی جس شہر میں ہے وہ میر کا ہی کلام ہے۔ ایسی صورت میں ذہنی ساخت اور رویے کی مماثلت کے باوجود دونوں کے کلام کا تاثر مختلف ہونا لازمی ہے۔

ممکن ہے آپ کو خیال آئے کہ غالب اور میر کے درمیان شعریات کا کم و بیش مشترک ہونا کوئی خاص بات نہیں اور اس کی بنا پر یہ رائے قائم کرنا کہ دونوں کی ذہنی ساخت ایک طرح کی تھی، جلد بازی ہوگا۔ آپ کہہ سکتے ہیں کہ ہند ایرانی شعریات اردو کے تمام کلاسیکی شعرا میں مشترک ہے، کوئی وجہ نہیں کہ مثلاً ناسخ یا آتش کی بھی شعریات وہی نہ ہو جو غالب اور میر کی تھی۔ اس بات میں تو کوئی کلام نہیں کہ شاعری کے بارے میں بہت سی عمومی باتیں اردو کے تمام کلاسیکی شعرا میں مشترک ہیں، اور ہونا بھی چاہئے۔ لیکن عام طور پر مشترک تفصیلات کے باوجود بنیادی جزئیات میں

اختلاف ممکن ، بلکہ ضروری ہے۔ یہ اختلاف کئی وجہوں کی بنا پر ہو سکتا ہے۔ ان میں سے ایک وجہ لاعلمی یا کم فہمی بھی ہو سکتی ہے، جیسا کہ رند کے اس شعر سے ظاہر ہوا ہوگا جو میں نے اوپر نقل کیا ہے۔ لیکن یہ اختلاف ذہنی ساخت کی بنا پر بھی ہو سکتا ہے۔ اور بنیادی اتفاق کے باوجود طرز دیگر کے چلن کی بنا پر بھی۔ آتش کے بارے میں میں کہہ چکا ہوں کہ وہ میر کے مضامین بے تکلف استعمال کرتے ہیں۔ اس بنا پر گمان گذر سکتا ہے کہ شاعری کے بارے میں ان کے خیالات میر سے مشابہ ہوں گے۔ بات بڑی حد تک صحیح ہے۔ ان کے دو شعر، جن میں سے ایک بہت مشہور ہے، حسب ذیل ہیں ؎

کھینچ دیتا ہے شبیہ شعر کا خاکہ خیال
فکر رنگیں کام اس پر کرتی ہے پرداز کا
بندش الفاظ جڑنے سے نگوں کے کم نہیں
شاعری بھی کام ہے آتش مرصع ساز کا (دیوان اول)

یہ آتش کا عجز نظم ہے کہ پہلے شعر میں concepts یعنی تصورات ژولیدہ اور غیر قطعی ہیں۔ "خیال" اور "فکر رنگیں" کو اصطلاحوں کے طور پر برتا ہے۔ لیکن "فکر رنگیں" مہمل ہے۔ یہ بات تو اہم ہے کہ معشوق کی شبیہ خیالی ہوتی ہے یا معشوق ہی خیال ہوتا ہے۔ لیکن یہ بات واضح نہیں ہوئی کہ شبیہ یار میں "پرداز" (یعنی جلا اور آرائش) کا کام فکر رنگیں کس طرح کرتی یا کر سکتی ہے۔ کیا "فکر رنگیں" سے تخیل مراد ہے؟ یا اس سے وہ صلاحیت مراد ہے جو ایسے الفاظ حاصل کر لیتی ہے جن کا تاثر محاکاتی ہوتا ہے یا گونا گونی کا ہوتا ہے؟ یہ غیر قطعیت آتش کی فکر کا قصور ہے، ورنہ بنیادی خیال وہی ہے جو میر کے یہاں ہے۔ دیوان سوم ؎

نقش کسو کا درون سینہ گرم طلب ہیں دیسے رنگ
جیسی خیالی پاس لئے تصویر چتیرے پھرتے ہیں

دوسرے شعر میں آتش نے مناسبت کا اصول بیان کیا ہے۔ نگ کتنے ہی خوش رنگ اور قیمتی کیوں نہ ہوں، اگر وہ مناسب ترتیب سے اور مناسب مقام پر نہیں ہیں اور رنگ ڈھنگ کے اعتبار سے ایک دوسرے سے ہم آہنگ نہیں ہیں تو زیور ناکام اور بدصورت ٹھہرے گا۔ یہی حال شعر کا ہے، کہ الفاظ نگینوں کی طرح ہیں، خود قیمتی اور خوبصورت ہیں، لیکن ان کو مناسبت اور ہم آہنگی کے ساتھ استعمال نہ کیا جائے تو

شعر کا مرتبہ گر جاتا ہے۔

اب یہ اور بات ہے کہ آتش بہت اچھے شاعر نہیں ہیں۔ لہٰذا وہ خود ان اصولوں کی پابندی نہیں کرتے۔ لیکن بنیادی بات یہ ہے کہ آتش کی شاعری کو پرکھنے کے لئے اسی شعریات کی ضرورت ہے جس کو ہم میر کے لئے استعمال کرتے ہیں۔ اگر ایسا نہ کیا جائے گا تو آتش کی شاعری کے بارے میں غلط نتائج نکلیں گے (جیسا اکثر ہوا بھی ہے۔)

اوپر میں نے غالب اور میر کے شعر کی دنیاؤں کا فرق ظاہر کرنے کے لئے لکھا تھا کہ میر کی دنیا روزمرہ کے واقعات سے بھری ہوئی ہے، اور ان واقعات کو وہ ایک جذباتی معنویت بخش دیتے ہیں۔ ان کے یہاں کرداروں کی کثرت ہے۔ غالب کی دنیا اگرچہ میر ہی کے اتنی بھرپور ہے لیکن اس میں واقعات اور کرداروں کی یہ کثرت نہیں، اس لئے دونوں کا تاثر مختلف معلوم ہوتا ہے۔ اس بات کو واضح کرنے کے لئے میر اور غالب کے ایک ایک شعر کا مطالعہ دل چسپ اور کارآمد ہوگا۔ دونوں شعروں میں مرکزی کردار، یعنی شاعر اور عاشق، کی موت کا ذکر ہے ؎

میر: جہاں میں میرسے کاہے کو ہوتے ہیں پیدا
سنا یہ واقعہ جن نے اسے تاسف تھا (دیوان سوم)

غالب: اسداللہ خاں تمام ہوا
اے دریغا وہ رند شاہد باز

میر کے یہاں ابہام اور کنایہ دونوں بہت خوب ہیں۔ ابہام اس لئے کہ "کاہے کو ہوتے ہیں پیدا" سے مراد یہ بھی نکلتی ہے کہ میر جیسے لوگ شاذ ہی پیدا ہوتے ہیں، اور یہ بھی کہ آخر میر جیسے لوگ (یعنی اتنے بدنصیب اور تکلیف سے جینے مرنے والے لوگ) پیدا ہی کیوں ہوتے ہیں؟ "میرسے" میں بھی ابہام ہے کہ میر جیسے غیر معمولی لوگ، یا میر جیسے بدنصیب لوگ، یا میر جیسے عاشق، وغیرہ۔ کنائے کا حسن یہ ہے کہ موت کا ذکر براہ راست نہیں کیا، بلکہ "یہ واقعہ" کہہ کر اس کو ثابت کیا، اور یہ ابہام بھی رکھ دیا کہ میر کی موت یا قتل، قابل ذکر واقعہ ہے۔ روزمرہ کے ایک واقعے میں میر اس طرح جذباتی معنویت اور شدت بھر دیتے ہیں۔ اب کرداروں کی کثرت دیکھئے: ایک تو میر خود، ایک وہ شخص جو اس شعر کا متکلم ہے، اور تیسرا بڑا گروہ

ان لوگوں کا جنھوں نے یہ واقعہ سنا اور تاسف کیا۔ پھر متکلم ایک نہیں بلکہ دو ہیں۔ ایک تو وہ شخص جو اس شعر میں بول رہا ہے، یعنی جس کی زبان سے پورا شعر ادا ہوا ہے۔ دوسری صورت یہ ہے کہ پہلا مصرع کسی اور شخص نے بولا ہے، اس کو سن کے تصدیق کے طور پر دوسرا شخص جواب دیتا ہے۔ بنیادی طور پر یہ شعر کیفیت کا شعر ہے، لیکن یہ کیفیت بھی ان تہ در تہ باریکیوں سے پیدا ہوئی ہے۔

غالب کا شعر بھی ان کے بہترین اشعار میں سے ایک ہے۔ یہ شعر بھی بنیادی طور پر کیفیت کا شعر ہے، لیکن اس کی دنیا میں کردار صرف تین ہیں۔ ایک تو خود غالب؛ اور دوسرے وہ شخص جو اس شعر کے متکلم ہیں۔ غالب کی شخصیت "رند شاہد باز" سے قائم ہوتی ہے اور بہت خوب قائم ہوتی ہے۔ لیکن اس میں مزید امکانات نہیں۔ "تمام ہوا" میں گہری سانس کھینچنے اور المیہ انجام کی کیفیت غیر معمولی قوت کی حامل ہے۔ غالب کی پوری زندگی سامنے آجاتی ہے، محسوس ہوتا ہے کہ رندی اور شاہد بازی میں طفلانہ کھلنڈرے پن کے علاوہ کسی گہری اندرونی کمی کو چھپانے کی کوشش بھی تھی۔ المیاتی کیفیت اور کردار کی پیچیدگی نے شعر کو عام واقعے کی سطح سے بہت بلند کردیا ہے۔ لیکن اس کی دنیا، اس کا لہجہ، اس کی زبان، یہ سب ایک نسبتہ محدود مقام locale سے متعلق ہیں۔ میر کی طرح غالب نے بھی دو متکلموں کا امکان رکھ دیا ہے۔ کیوں کہ ممکن ہے پورا شعر ایک ہی شخص نے بولا ہو، یا پہلا مصرع ایک شخص نے اور دوسرا کسی اور شخص نے۔ لیکن دوسرے مصرعے کا لہجہ چوں کہ روز مرہ سے دور ہے، اس لئے مکالمے کا التباس اتنا موثر نہیں جتنا میر کے شعر میں ہے۔

غالب کے یہاں روزمرہ سے دوری کا ذکر مجھے میر کی اس خصوصیت کی طرف لاتا ہے جسے میں ان کے عظیم ترین کارناموں میں شمار کرتا ہوں۔ یعنی یہ کہ میر نے روزمرہ کی زبان کو شاعری کی زبان بنا دیا۔ یہ کام ان کے علاوہ کسی سے نہ ہوا، اور اس کی وجہیں متعین کرنا آسان نہیں۔ "روزمرہ" کی تعریف بظاہر مشکل معلوم ہوتی ہے، کیوں کہ روزمرہ شخص، طبقے اور علاقے کے ساتھ تھوڑا یا بہت بدلتا رہتا ہے۔ تاریخ بھی اس پر اثر انداز ہوتی ہے۔ حالاں کہ میر کی حد تک تاریخ

کوئی اہم بات نہیں کیوں کہ ہم اس روز مرہ کا ذکر کر رہے ہیں جو میر کے زمانے میں مروج تھا۔ کہا جا سکتا ہے کہ روز مرہ کا استعمال میر کے بہت سے ہم عصروں کے یہاں بھی ملتا ہے، پھر میر کی خوبی کیا ہے؟ اس کا جواب یہی ہے کہ میر کے ہم عصروں کے یہاں روز مرہ کو شاعری کی سطح پر نہیں، بلکہ اظہار خیال کی سطح پر برتا گیا ہے۔ جرأت، مصحفی اور میر کے سو سو شعروں کا موازنہ اس بات کو واضح کردے گا کہ جرأت اور مصحفی کے یہاں وہ تہ داری اور پیچیدگی نہیں ہے جو میر کے یہاں ہے۔ ان لوگوں کا روز مرہ محض روز مرہ ہے۔ اس میں زبان کا سطحی لطف ہے، شاعری نہیں ہے۔ میر کا جو شعر میں نے اوپر نقل کیا ہے وہ اس بات کی مثال کے طور پر کافی ہے کہ میر نے روز مرہ کو شاعری کس طرح بنا دیا ہے۔

لیکن روز مرہ کی تعریف قائم کرنا ضروری ہے، ورنہ غالب کی زبان کو بھی روز مرہ کا درجہ کیوں نہ دیا جائے؟ آڈن نے لکھا ہے کہ عام زبان تو محض اس کام آسکتی ہے کہ اس میں زندگی کے عام سوال جواب ہو سکیں۔ مثلاً یہ کہ "اس وقت کیا بجا ہے؟ یا" اسٹیشن کا راستہ کون سا ہے؟" آڈن کہتا ہے کہ شاعر کا مسئلہ یہ ہوتا ہے کہ وہ اس زبان کو، جو روز مرہ کے کاروبار میں لگ کر اپنی معنویت کھو دیتی ہے، شاعری کے معنویت کوش کاروبار میں کس طرح لگائے۔ اردو کی حد تک یہ مسئلہ اتنا گمبھیر نہیں ہے، کیوں کہ اردو میں ادبی زبان اور روز مرہ کی زبان بڑی حد تک الگ الگ وجود رکھتی ہیں۔ محض اضافتوں کا ہی استعمال دونوں زبانوں کو الگ کرنے کے لئے کافی ہے۔ لیکن آڈن کے قول کی روشنی میں روز مرہ کی تعریف متعین کرنے کی کوشش ہو سکتی ہے۔ آڈن کے خیالات بڑی حد تک والیری سے ماخوذ ہیں۔ والیری کہتا ہے کہ وہ زبان جو عام ضروریات کے لئے استعمال ہوتی ہے، وہ اپنا مقصد پورا کر کے ختم ہو جاتی ہے۔ یعنی وہ بیان جس میں کسی عام، عملی ضرورت یا خیال کا اظہار کیا گیا ہو، اپنا مافی الضمیر اپنے مخاطب تک پہنچانے کے بعد بے کار ہو جاتا ہے۔ زبان کے اس استعمال کو والیری عملی یا مجرد استعمال کہتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ "زبان کے عملی یا مجرد استعمالات میں بیان ناپائدار ہوتا ہے، یعنی

زبان کی ہیئت ، یا اس کا وہ طبیعیاتی ، ٹھوس حصہ ، جسے ہم گفتگو کا عمل کہہ سکتے ہیں ، انہام کے بعد قائم نہیں رہتا۔ یہ روشنی میں گھل جاتا ہے (یعنی وہ روشنی جو بیان کا منشا سمجھ لینے کے بعد حاصل ہوتی ہے۔) اس کا عمل پورا ہو چکا ہوتا ہے ، اس نے اپنا کام انجام دے لیا ہوتا ہے۔ اس نے کہنے والے کا مافی الضمیر واضح کر دیا ہوتا ہے۔ اس کی زندگی پوری ہو چکی ہوتی ہے۔" یعنی وہ بیانات جو عملی ضرورتوں کو پورا کرنے کے لئے کہے یا لکھے جاتے ہیں ، اپنا مقصد پورا کرنے کے بعد غیر ضروری اور بے معنی ہو جاتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ عملی ضرورتوں کو پورا کرنے کے لئے جو بیانات کہے یا لکھے جاتے ہیں ، ان کی صورت روزمرہ کی ہوتی ہوگی۔ یا ان کی حیثیت روزمرہ کی ہوتی ہوگی۔ والیری کا کہنا ہے کہ یہ زبان شاعری کے کام نہیں آسکتی۔ شاعری کی حیثیت زبان کے اندر زبان کی ہوتی ہے۔ کیوں کہ شاعر کو عام زبان سے قرض لے کر اپنی زبان بنانی پڑتی ہے۔ عام زبان ، جسے والیری "پبلک کی زبان" کہتا ہے ، "روایتی اور غیر عقلی ہیئتوں اور قاعدوں کا مجموعہ ہوتی ہے ، ایسا مجموعہ جو بے ڈھنگے پن اور بے قاعدگی کا خلق کردہ"، ملاوٹ سے بھرپور اور" لفظیات کے صوتی اور معنیاتی ردو بدل "کا آئینہ دار ہوتا ہے۔

والیری اسی بنا پر شاعری اور عام زبان اور نثر میں فرق کرتا ہے۔ وہ اس بات پر اصرار کرتا ہے کہ شاعری میں بھی افکار و تصورات بیان ہوتے ہیں۔"افکار" کی تعریف وہ یوں کرتا ہے : " فکر وہ کار گذاری ہے جو ان چیزوں کو ہمارے اندر زندہ کر دیتی ہے جو وجود نہیں رکھتیں ... اور ہمیں اس بات پر قادر کرتی ہے کہ ہم جزو کو کل ، صورت کو معنی سمجھ لیں ، جو ہم میں یہ التباس پیدا کرتی ہے کہ ہم اپنے بے چارے پیارے جسم سے الگ ہو کر بھی دیکھ سکتے ہیں ، افعال کو عمل میں لا سکتے ہیں ، دکھ اٹھا سکتے ہیں ..." والیری کہتا ہے کہ یہ خیال غلط ہے کہ شاعر کے تفکر کی گہرائی سائنس داں یا فلسفی کے تفکر کی گہرائی سے مختلف ہوتی ہے۔ یہ ضرور ہے کہ شاعر کے شاعرانہ عمل ہی میں تفکر اور تجریدی فکر موجود ہوتی ہے شعر کے باہر اسے تلاش کرنا فضول ہے۔

تھوڑا سا غور بھی اس بات کو واضح کردے گا کہ والیری جس قسم کے شاعر کا ذکر کررہا ہے، وہ غالب کی طرح کا شاعر ہے۔ یعنی ایسا شاعر جو ایسی زبان سے گریز کرتا ہے جو عام ضرورتوں کو پورا کرنے کے لئے استعمال کی جاتی ہے۔ والیری کا شاعر وہ شخص ہے جس کی شاعری ہی تجریدی فکر ہے، اس لئے اس کی زبان لامحالہ ان سطحی بیانات کے برعکس عمل کرتی ہے جو ٹھوس معلومات کی ترسیل میں کام آتے ہیں۔ دوسرے الفاظ میں، والیری کا شاعر ایک خالص ادبی، بلکہ علمی اور ادبی زبان استعمال کرتا ہے، ایسی زبان جو تجریدی فکر سے مملو ہوتی ہے۔

اس کا نتیجہ یہ نکلا کہ وہ زبان جو تجریدی فکر سے مملو نہیں ہوتی، اور جسے والیری عام ضرورت کو پورا کرنے کے مقصد کے لئے کام آنے والی زبان کہتا ہے، روزمرہ کی زبان ہوگی۔ ایسی زبان تصورات سے عاری ہوگی، اس میں نازک یا باریک جذبات یا جذبات کے نازک یا باریک پہلوؤں کے اظہار کی بھی قوت نہ ہوگی۔ ایسی زبان میں آپ کھانے چائے کا آرڈر دے سکتے ہیں، ممکن ہے یہ بھی کہہ سکیں کہ "مجھے تم سے محبت ہے"، لیکن اس زبان کو استعمال کرتے ہوئے آپ خدا کی واحدیت اور اس کی احدیت کا فرق نہیں واضح کرسکتے۔ اس زبان کو استعمال کرتے ہوئے آپ یہ بھی نہیں واضح کرسکتے کہ آپ کی محبت اور مجنوں کی محبت میں کیا مشابہت اور کیا مغائرت ہے۔ لہٰذا روزمرہ کی تعریف یہ ہوئی:

وہ زبان جو تصورات concepts اور نازک یا باریک جذبات subtle emotions کو ادا کرنے کی قدرت سے کم و بیش عاری ہو۔ ظاہر ہے کہ ایسی زبان میں بڑی شاعری نہیں ہوسکتی، بلکہ شاید شاعری ہی نہیں ہوسکتی۔

واضح رہے کہ والیری کی تہذیب میں "روزمرہ" نام کی کوئی اصطلاح نہیں ہے۔ والیری صرف شاعری اور غیر شاعری کی زبان میں فرق کرسکتا ہے، اس نے روزمرہ کی تعریف نہیں بیان کی ہے۔ اس کے یہاں روزمرہ سمجھا ہی نہیں، یعنی وہ مہذب، بامحاورہ زبان جو عوامی بول چال سے مختلف اور نفیس تر ہے لیکن جس میں تصوراتی اور جذباتی تفریقات یعنی categories بیان کرنے کی قوت

نہیں ہے۔ لیکن والیری اور آڈن کے خیالات کی روشنی میں روز مرہ کی تعریف قائم ہوسکتی ہے۔ چوں کہ روز مرہ یا کم و بیش روز مرہ میں ہمارے یہاں بہت ساری شاعری لکھی گئی ہے۔ اس لئے ہمارے یہاں اس کی خاص اہمیت ہے۔ خاص کر اس لئے کہ اکثر لوگوں نے روزمرہ کی ناطاقتی کو ہی اس کی خوبی سمجھا، اور اس کو "زبان کی شاعری" سے تعبیر کیا۔ حالاں کہ شاعری تو ایک ہی ہوتی ہے۔ زبان کی شاعری اور تصورات کی شاعری کی تفریق مہمل ہے۔ وہ منظوم کلام جو ہمارے یہاں روزمرہ پر مبنی ہے، اس کا بڑا حصہ غیر شعری کی ضمن میں آتا ہے۔ اگر میر نے بھی اسی زبان پر اکتفا کی ہوتی جو "زبان کی شاعری" والوں کے یہاں ملتی ہے تو وہ بھی مصحفی، جرأت، قائم اور یقین وغیرہ کی طرح درجۂ دوم کے شاعر ہوتے۔ میر روزمرہ کے یا "زبان کے شاعر" نہیں ہیں۔ ان کی بڑائی اس بات میں ہے کہ انھوں نے روزمرہ کو شاعری کی زبان میں بدل دیا۔ یعنی اس میں وہ قوتیں داخل کیں جو تصوراتی اور جذباتی تفریقات کا احاطہ کر سکیں، لیکن زبان کی جڑیں پھر بھی روزمرہ ہی میں پیوست ہیں۔ انھوں نے ناممکن کو ممکن کر دکھایا، اور اس طرح، کہ آج تک اس کا بدل نہ ہو سکا۔

یہاں اس بات کی بھی وضاحت ضروری ہے کہ اگرچہ روزمرہ میں شخص، ماحول اور عہد کے اعتبار سے تبدیلی ہوتی رہتی ہے، لیکن اس کی ایک بنیادی ہیئت ہر زمانے میں ہوتی ہے، چاہے وہ مثالی اور خیالی ہی ہو۔ ممکن ہے، میر کا روزمرہ جرأت اور انشار کے روزمرہ سے الگ رہا ہو، لیکن یہ تینوں ایک دوسرے کے روزمرہ کو روزمرہ کی ہی حیثیت سے تسلیم کرتے تھے۔ آج بھی میرا روزمرہ آپ سے مختلف ہوسکتا ہے، لیکن بنیادی صفات کے اشتراک کی وجہ سے ہم دونوں کو ایک دوسرے کی زبان سمجھ لینے، اور اسے روزمرہ قرار دینے میں کوئی جھجک نہیں ہوتی۔ لہٰذا میر بھی اس مثالی اور خیالی روزمرہ کے دائرے میں ہیں جو ان کے زمانے میں رائج تھا۔ یہ اور بات ہے کہ میر نے روزمرہ کی بنیاد پر اپنی شاعری کی زبان تعمیر کی اور اس طرح شاعری کی زبان کے بارے میں بہت سے مفروضات کو بدلنے

یا توڑنے کا عمل کیا۔

میر کے زمانے میں اردو میں ادبی اور علمی نثر کا وجود نہ تھا۔ اس لئے ان کی زبان کا موازنہ صرف شاعروں کی زبان سے ہوسکتا ہے۔ اور ان کے کارنامے کی عظمت کا پورا احساس آسانی سے نہیں ہوسکتا۔ ادبی نثر سے میری مراد وہ نثر ہے جس میں تصوراتی اور جذباتی تفریقات قائم کرنے کی صلاحیت ہو، لیکن جس میں جذباتی تفریقات کا حصہ زیادہ ہو، تصوراتی تفریقات کا کم۔ انشا پردازانہ نثر اور بیش تر بیانیہ نثر اور تھوڑی بہت تنقید کی بھی نثر اس ضمن میں آتی ہے۔ اس نثر میں روزمرہ کو بہت کم دخل ہوتا ہے۔ ادبی نثر معلوماتی بھی ہوسکتی ہے۔ علمی نثر میں تصوراتی تفریقات کا عمل زیادہ ہوتا ہے، جذباتی تفریقات کا کم، اور روزمرہ اس میں تقریباً نہیں کے برابر دخیل ہوتا ہے۔ میر کے سامنے زبان کے وہی نمونے تھے جو شاعری میں دستیاب تھے۔ ممکن ہے "کربل کتھا" انھوں نے دیکھی ہو، لیکن اس میں قدیم اردو اس قدر ان مل بے جوڑ تھی کہ وہ نمونے کا کام نہ دے سکتی تھی۔ غالب کا زمانہ آتے آتے اردو میں ادبی نثر وجود میں آچکی تھی۔ یہ زیادہ تر داستانوں کی شکل میں تھی۔ اس میں شاعری کی زبان کا التباس تھا، لیکن تہ داری نہ ہونے کی وجہ سے وہ شاعری میں بجنسہٖ کام نہ آسکتی تھی۔ تھوڑی بہت علمی نثر بھی لکھی جارہی تھی، اس میں تفریقات کو بیان کرنے کے لئے غیر فطری اردو کا استعمال نمایاں تھا۔ غالب کا مسئلہ یہ تھا کہ وہ ایسی زبان بنانا چاہتے تھے جو شاعری کی زبان ہو، یعنی جس میں علمی اور ادبی دونوں طرح کی زبانوں کی ساری قوتیں ہوں، اور کمزوریاں کوئی نہ ہوں، یا کم سے کم ہوں۔ غالب اپنی کوشش میں بڑی حد تک کامیاب ہوئے اور ان کی زبان آئندہ کے تمام شعرا کے لئے ایسا آئیڈیل بن گئی جس کو حاصل کرنے کی سعی ہی ان شعرا کی زندگی کا ماحصل ٹھہری۔ حسرت موہانی اور آرزو لکھنوی اور داغ اور آزاد انصاری اور عظمت اللہ خاں جیسے چھوٹے بڑے لوگوں نے ہزار زور مارا، یگانہ نے ہزار منھ ٹیڑھا کرکے گالیاں دیں، لیکن غالب جو زبان خلق کرگئے وہی اردو شاعری کی زبان رہی اور آج تک ہے۔

سودا نے اپنی مثنوی " سبیل ہدایت " اور عبدالولی عزلت نے اپنے دیوان پر جو دیباچے لکھے تھے وہ اس عہد کی ادبی نثر کے معدودے چند نمونے ہیں جو ہم تک پہنچے ہیں۔ دونوں کی شکل میں خاصی غیر فطری معلوم ہوتی ہے، لیکن اس کا کوئی فقرہ ایسا نہیں جو ان کی شاعری میں نہ کھپ سکے۔ انشا نے " دریائے لطافت " میں میر عفر غینی کی جو گفتگو درج کی ہے وہ بہت فطری معلوم ہوتی ہے، لیکن اس کے بہت کم فقرے ایسے ہیں جو میر کے کلام میں بجنسہٖ کھپ سکتے ہیں۔ اس سے اندازہ ہوسکتا ہے کہ اس وقت کی مروج شعری زبان سے انحراف اور روزمرہ کو شاعری بنانے کا عمل جو میر نے سرانجام دیا، وہ غالب کے کارنامے سے کم وقیع نہ تھا۔ غالب کے زمانے میں کم سے کم اتنا تو تھا کہ زبان کے بہت سے نمونے موجود تھے۔ لہٰذا غالب کو ردو قبول اور غور و خوض کے مواقع تو مہیا تھے۔ میر کے سامنے تو ایک ہی نمونہ تھا، یعنی اس وقت کی شعری زبان، جس کی مثالیں سودا اور حاتم وغیرہ کے یہاں ملتی ہیں۔ سودا کی زبان بیش تر ادبی تھی اور حاتم وغیرہ کی زبان پر روزمرہ کا اثر زیادہ تھا، لہٰذا وہ زبان اپنی مروج شکل میں میر کے کام کی نہ تھی۔ سودا کی شاعرانہ حیثیت میر سے پہلے قائم ہوچکی تھی، کیوں کہ وہ میر سے کوئی دس سال بڑے تھے۔ درد البتہ تقریباً میر کے ہم عمر تھے، لیکن انھوں نے شاعری غالباً دیر میں شروع کی، اور جو رنگ درد نے اختیار کیا وہ بالآخر غالب کے کام آیا۔ میر کو سودا کا رنگ منظور نہ تھا، کیوں کہ ان کی افتاد مزاج اور ذہنی ساخت سودا سے بہت مختلف تھی۔ اس لئے میر کو اپنا راستہ خود بنانا پڑا، ان کے سامنے کوئی نمونے نہ تھے۔ اس وجہ سے میر کا لسانی کارنامہ غالب کے کارنامے سے کم تر نہیں۔ بلکہ کچھ برتر ہی معلوم ہوتا ہے۔

۳

میر کی زبان، روزمرہ یا استعارہ[1]

میر کے بارے میں یہ غلط فہمی، کہ وہ خالص زبان یا روزمرہ کے شاعر ہیں، کئی وجہوں سے عام ہوئی۔ اول تو یہ کہ میر اور ان کے بعض معاصروں میں ایک طرح کی سطحی اور لازمی مماثلت تو ہے ہی، کیوں کہ بہرحال ان سب شعرا کی بنیادی زبان مشترک تھی۔ دوسری بات یہ کہ میر کے بارے میں اس طرح کے واقعات مشہور ہوئے کہ انھوں نے کہا میں وہ زبان لکھتا ہوں جس کی سند جامع مسجد کی سیڑھیوں پر ملتی ہے۔ ظاہر ہے کہ محاورے اور تلفظ وغیرہ کی حد تک تو اس بیان پر اعتماد کرنا چاہیے، لیکن شعری زبان کے جوہر پر اس کا اطلاق غیر تنقیدی کارروائی ہے اور میر کی روح سے بے خبری کا پتہ دیتا ہے۔ پھر یہ کوئی ضروری نہیں کہ شاعر کو شعوری طور پر معلوم ہی ہو کہ وہ کیا کر رہا ہے، یا اگر معلوم بھی ہو تو وہ اس کا اظہار کر سکے یا کرنا چاہے۔ علاوہ بریں، اپنی شاعری کے بارے میں شاعر کے بیانات کو اسی وقت معتبر جاننا چاہیئے جب ان کی پشت پناہی اس کے کلام سے ہو سکتی ہو۔

لہٰذا میر عام معنی میں روزمرہ کے شاعر نہیں ہیں۔ انھوں نے روزمرہ کی زبان پر مبنی شاعری لکھی ہے۔ یہ عظیم کارنامہ ان سے یوں انجام پایا کہ انھوں نے کئی طرح کے لسانی اور شاعرانہ وسائل استعمال کئے، اور اس ترکیب و تناسب سے، کہ ان کا مجموعہ اپنی بہترین صورت میں اپنی طرح کا بہترین شاعرانہ اظہار بن گیا۔ اس ترکیب و تناسب کا پتہ لگانا مشکل بھی ہے اور غیر ضروری بھی۔ غیر ضروری اس لئے کہ وہ قواعدی normative نہیں ہو سکتا۔ اگر ایسا ہوتا تو شاعری کا کھیل ہم سب سب میر ہی کی طرح کھیل لیتے۔ لیکن ان لسانی اور شاعرانہ وسائل کی تفصیل حسب ذیل ہے۔

(۱) میر نے استعارہ اور کنایہ بکثرت استعمال کیا۔ آئی۔ اے رچرڈس نے بہت خوب لکھا ہے کہ جذبات کے نازک اور باریک پہلوؤں کا جب اظہار ہوگا تو استعارے کے بغیر نہ ہوگا۔ کلی اینتھ بروکس اس پر رائے زنی کرتے ہوئے لکھتا ہے کہ شاعر کو مشابہتوں کا سہارا لازم ہے، لیکن سب استعارے ایک ہی سطح پر نہیں ہوتے، نہ ہی ہر استعارہ ایک دوسرے کے ساتھ صفائی سے چپک سکتا ہے۔ استعاروں کی سطحیں آگے پیچھے، اوپر نیچے ہوتی رہتی ہیں اور تناقضات بلکہ تضادات کو راہ دیتی ہیں۔ استعاروں کے اس عمل کو کلی اینتھ بروکس مستحسن قرار دیتا ہے اور اسے قول محال اور طنز کا نام دیتا ہے۔ اپنی بعض تحریروں میں بروکس اس خیال کو بہت آگے لے گیا ہے، یہاں تک کہ اس نے گرے کی نظم (جس کا ترجمہ ہمارے یہاں "شام غریباں" کے نام سے نظم طباطبائی نے کیا) میں بھی طنز کی کارفرمائی دیکھ لی ہے۔ لیکن اس میں کوئی شک نہیں کہ بنیادی طور پر کلی اینتھ بروکس کا خیال بالکل درست ہے۔ میر کے استعاروں میں طنز اور قول محال کی کارفرمائی نظر آتی ہے۔ مغربی تنقید کنایہ کی اصطلاح سے بے خبر ہے، لیکن کنایہ بھی استعارے کی ایک شق ہے۔ کیوں کہ کنایہ کی تعریف یہ ہے کہ کسی معنی کو براہ راست ادا نہ کیا جائے، لیکن کوئی ایسا فقرہ یا لفظ کلام میں ہو جس سے اس معنی پر دلالت ہو سکے۔ والٹر اونگ کا خیال ہے کہ سترہویں اور اٹھارہویں صدی میں انگریزی شاعری کو ریمس Ramus

کے اس نظریے سے بہت نقصان پہنچا کہ استعارہ محض تزئینی چیز ہے، شاعری کا جوہر نہیں ہے۔ یہ صحیح ہے کہ استعارے کے بارے میں بعض باریک بینیاں جو جدید مغربی مفکروں کو ہاتھ آئی ہیں، ہمارے قدیم نقادوں کی دست رس میں نہیں ہیں۔ لیکن ہمارے یہاں یہ خیال شروع ہی سے عام رہا ہے کہ استعارہ شاعری کا جوہر ہے۔ اسی لئے استعارے کو صنعتوں کی فہرست میں نہیں رکھا گیا۔ بلکہ اس کا مطالعہ علم بیان کی ضمن میں کیا گیا، کہ استعارہ وہ طریقہ ہے جس کے ذریعہ ہم ایک ہی معنی کو کئی طریقے سے بیان کر سکتے ہیں۔ میر کا زمانہ آتے آتے استعارے کی حیثیت مضمون کے تصور میں اس طرح ضم ہوگئی تھی کہ اس کا الگ سے ذکر بہت کم ہوتا تھا۔ لیکن ظاہر ہے کہ استعارہ ہر ایک کے بس کا روگ نہیں۔ ارسطو نے یونہی نہیں کہا تھا کہ استعارے پر قدرت ہونا سب صلاحیتوں سے بڑھ کر ہے۔ "یہ نابغہ کی علامت ہے، کیوں کہ استعاروں کو خوبی سے استعمال کرنے کی لیاقت مشابہتوں کو محسوس کر لینے کی قوت پر دلالت کرتی ہے۔"

(۲) استعارہ فی نفسہ معنوی امکانات سے پر ہوتا ہے۔ لیکن وہ استعارے جو کثرت استعمال کی بنا پر محاورہ یا عام زبان کا حصہ ہو جاتے ہیں، ان کے معنوی امکانات ہمارے لئے بے کار ہو جاتے ہیں، کیوں کہ اکثر ان کو صرف ایک ہی دو معنوی امکانات کے لئے استعمال کیا جاتا ہے، اور باقی امکانات معطل یا غیر کارگر رہتے ہیں۔ زبان چوں کہ ایسے استعاروں سے بھری پڑی ہے، اس لئے شاعر نئے استعارے تلاش کرتا ہے اور نئے پرانے دونوں طرح کے استعاروں کو مزید زور بھی دیتا ہے۔ میر نے یہ عمل مناسبت کے ذریعہ انجام دیا۔ مناسبت الفاظ، یعنی الفاظ میں باہم مناسبت ہونا، یا الفاظ اور معنی اور مضمون میں مناسبت ہونا، رعایت لفظی سے پیدا ہوتی ہے، یا رعایت معنوی سے۔ رعایت معنوی اکثر براہ راست استعارہ ہوتی ہے۔ رعایت لفظی استعارے کا التباس پیدا کرتی ہے۔ (ملحوظ رہے کہ استعارے کا بنیادی عمل مشابہتوں کی دریافت ہے۔)

(۳) رعایت چوں کہ تلازمۂ خیال سے پیدا ہوتی ہے اس لئے جب وہ خاص

استعارہ یا تشبیہ یا محاورے یا ضرب المثل کے ساتھ آتی ہے تو دوہرا استعارہ قائم ہوتا ہے۔ کیوں کہ تشبیہ بھی استعارے کی طرف اشارہ کرتی ہے، محاورہ تو اصلاً استعارہ ہوتا ہی ہے، اور ضرب المثل استعارے کی قائم مقام ہوتی ہے۔ رعایت کے ذریعہ محاورہ اور ضرب المثل میں نئے معنوی امکانات بھی از خود پیدا ہوتے ہیں۔

(۴) میر نے رعایت کو اکثر اس طرح بھی برتا ہے کہ اس کی وجہ سے شعر میں قول محال یا طنز یعنی irony کی جہت بھی پیدا ہوجاتی ہے۔

(۵) مناسبت پیدا کرنے کی خاطر میر نے رعایت کو کبھی کبھی یک سطحی انداز میں بھی برتا ہے، کہ شعر میں کوئی ندرت تو پیدا ہوجائے۔ میر کے یہاں مناسبت کا التزام اس کثرت سے ہے کہ وہ غالب اور میر انیس کے ساتھ اردو میں رعایتوں کے سب سے بڑے شاعر ہیں۔ میر کی رعایتیں مختلف صنائع لفظی و معنوی کا احاطہ کرتی ہیں۔ مناسبت کی کثرت نے میر کی زبان کو بے انتہا چونچال، پرلطف، کثیر الاظہار تازہ کار اور تہ دار بنادیا ہے۔ میر کے کسی معاصر کو یہ امتیاز نصیب نہیں۔

اوپر کی گفتگو میں جن نظریاتی مباحث اور اصولوں کی طرف اشارہ ہے، ان کا علمی ادراک میر اور ان کے معاصرین کو ضرور رہا ہوگا۔ لیکن ہمارے زمانے میں یہ مباحث اور اصول بڑی حد تک بھلادیئے گئے ہیں۔ اس فروگذاشت سے نقصان میر کا نہیں ہوا، بلکہ ہمارا ہوا۔ کیوں کہ ہم میر کی تحسین و تعیین قدر کے بعض اہم ترین پہلوؤں سے بے بہرہ رہ گئے۔ میں نے شرح میں جابجا ان مناسبتوں اور رعایتوں کی تشریح کی ہے جن سے میر کا کلام جگمگا رہا ہے۔ یہاں محض نمونے کے طور پر ایک دو مثالیں پیش کرتا ہوں۔ اشعار کی تشریح نہ کروں گا، صرف استعارے اور مناسبت لفظی کے interaction کے نتیجے میں ان اصولوں کی کارفرمائی دکھاؤں گا جو میں نے اوپر بیان کئے ہیں۔ ملحوظ رہے کہ یہ غزل بڑی حد تک اس اسلوب کا نمونہ ہے جسے ہم لاعلمی کی بنا پر روزمرہ کا اسلوب کہتے ہیں۔ یہ زبان اس حد تک تو روزمرہ ہے کہ اس میں تصورات نہیں ہیں، لیکن اگر یہ محض روزمرہ ہوتی

تو اس میں شاعری بہت کم ہوتی، اظہار خیال زیادہ ہوتا۔ یہ زبان شاعری کی زبان اس لئے بن گئی ہے کہ میر نے ان اصولوں پر عمل کیا ہے جو میں نے اوپر بیان کئے ہیں۔ دیوان سوم کی غزل ہے، میں چند اشعار پیش کرتا ہوں ؎

دست و دامن جیب و آغوش اپنے اس لائق نہ تھے
پھول میں اس باغ خوبی سے جو لوں تو لوں کہاں

دوسرے مصرعے میں معمولی سا استعارہ ہے۔ دنیا کو "باغ خوبی" کہا ہے اور معشوقوں یا حسینوں کو "پھول"۔ لیکن "خوب" کے معنی "معشوق" بھی ہوتے ہیں اس لئے "باغ خوبی" دنیا کے بجائے کسی محفل یا جگہ کا استعارہ بھی بن جاتا ہے۔ چوں کہ معشوق کے جسم کو بھی "باغ" کہتے ہیں اور اس کے جسم کے مختلف حصوں کو "گل حسن" یا "پھول" کہا جاتا ہے۔ اس لئے "باغ خوبی" محض معشوق کا استعارہ بھی بن جاتا ہے۔ اب "پھول" کے معنی "معشوق" نہیں، بلکہ معشوق کے جسم کا کوئی حصہ، یا اس کے جسم کے کسی حصے کا بوسہ، بھی ہو سکتے ہیں۔ اس طرح "باغ خوبی اور "پھول" ایک معمولی استعارہ نہیں، بلکہ ایک پیچیدہ استعارہ بن جاتے ہیں جو ایک شخص، ایک محفل، اور ایک عالم کے مفہوم کو محیط ہیں۔ پہلے مصرعے میں "پھول" کی مناسبت سے "دست و دامن جیب و آغوش" کہا ہے، کیوں کہ پھول رکھنے کی یہی جگہیں ہوتی ہیں۔ دست اور دامن میں مناسبت ظاہر ہے کہ دامن کو ہاتھوں سے پکڑتے ہیں۔ اسی طرح جیب و آغوش میں بھی مناسبت ظاہر ہے، کیونکہ گریبان سینے پر ہوتا ہے، اور آغوش میں لینے کے معنی ہیں "سینے سے لگاکر بھینچنا"۔ پھر دست اور آغوش میں بھی مناسبت ہے، کیوں کہ آغوش میں لیتے وقت ہاتھوں کو کام میں لاتے ہیں۔ لہٰذا یہ جگہیں جو پھول رکھنے کے لئے مناسب ہیں، یوں ہی نہیں جمع کر دی گئی ہیں۔ ان میں آپس میں بھی مناسبت ہے۔ اب استعارہ دیکھئے۔ "دست و دامن جیب و آغوش" متکلم کی صلاحیت کا استعارہ ہے۔ یہ صلاحیت روحانی بھی ہو سکتی ہے، اخلاقی بھی، اور جسمانی بھی۔ دست اور آغوش کا تعلق براہ راست جسم سے ہے، اس لئے شعر میں جنسی تلازمہ قائم ہوتا ہے اور دوسرے

مصرعے کا "باغ خوبی" اس دنیا کا استعارہ نظر آتا ہے جس میں معشوق بھرے پڑے ہیں۔ اور "پھول" معشوق کا استعارہ نظر آتا ہے۔ یا "باغ خوبی" معشوق کا جسم اور "پھول" اس کے جسم کا حصہ یا جسم کے حصے سے لمس یا بغل گیری کا استعارہ دکھائی دیتا ہے۔ لہٰذا دونوں مصرعوں میں جنسی مناسبت مستحکم ہو جاتی ہے۔ یہ بھی ممکن ہے کہ "باغ خوبی" سے مراد روحانی تجربات یا معرفت ہو، اور پھول سے مراد معرفت کا پھول ہو۔ دامن اور جیب کے الفاظ ان معنی سے متغائر نہیں ہیں، کیونکہ بنیادی لفظ "پھول" ہے، جو بظاہر "باغ خوبی" سے بھی کم پر زور ہے۔ لیکن یہ بنیادی لفظ اس لئے ہے کہ پہلا مصرع تمام و کمال اس کی مناسبت سے کہا گیا ہے۔ اس مناسبت کا ایک فائدہ اور ہوا کہ پہلے مصرعے میں ٹھوس اور مرئی چیزوں کا ذکر ہے، یعنی "دست و دامن جیب و آغوش"۔ اس وجہ سے جنسی تلازمہ تو مستحکم ہوا ہی ہے شعر میں تجرید کی جگہ تجسیم آگئی ہے۔ اگر مناسبت کا خیال نہ ہوتا تو دل، جان، روح وغیرہ قسم کے الفاظ رکھ سکتے تھے، پھر شعر تجریدی ہو جاتا اور ہاتھ، دامن، آغوش میں بھر لینے کے انسانی اور فوری عمل کی گنجائش نہ رہتی۔ اس وقت انسانی اور فوری تاثر کی بنا پر شعر میں شوق کی urgency اور eagerness بہت خوبی سے آگئی ہے۔ اگر آنکھ وغیرہ قسم کا لفظ رکھتے تو لمس کے جنسی تلازمے سے ہاتھ دھونا پڑتا۔ اب لفظ "کہاں" پر غور کیجئے۔ یہ دو معنی رکھتا ہے۔ "کہاں" بمعنی "کس جگہ"، یعنی ہاتھ، جیب، دامن، آغوش جو جگہیں مناسب تھیں وہ تو اس لائق نہ نکلیں، اب میں ان پھولوں کو کس جگہ لوں۔ "کہاں" کے دوسرے معنی استفہام انکاری کے ہیں، کہ میں پھول کو نہیں لے سکتا۔ اب "پھول" کے ابہام کا ایک اور پہلو دیکھئے۔ کئی جگہوں کا ذکر کرنے سے یہ امکان پیدا ہوتا ہے کہ "پھول" صیغۂ واحد میں نہیں، بلکہ صیغۂ جمع میں ہے۔ یعنی متکلم بہت سے پھولوں کا خواہاں ہے، اور ایک کو بھی حاصل کرنے کا اہل نہیں ہے۔

سیر کی رنگیں بیاض باغ کی ہم نے بہت
سرو کا مصرع کہاں وہ قامت موزوں کہاں

سرو کو قامت یار سے تشبیہ دیتے ہیں۔ چوں کہ قامت یار کو "موزوں" بھی کہتے ہیں، اور مصرع بھی "موزوں" کہلاتا ہے، اس لئے سرو کے لئے "مصرع" کا استعارہ رکھا ہے، جو بہت نادر نہیں، لیکن دل چسپ ہے۔ اب یہاں سے مناسبت کا کھیل شروع ہوتا ہے۔ سرو چوں کہ مصرع ہے اور سرو باغ میں ہوتا ہے، اس لئے باغ کو "بیاض" کہا۔ دوسری بات یہ کہ باغ سے گلدستہ بناتے ہیں اور اشعار کے مجموعے کو بھی گلدستہ کہتے ہیں اور گلدستے کو بیاض سے وہی نسبت ہے جو پھول کو باغ سے۔ لہٰذا "بیاض" اور "باغ" میں مناسبت اور مستحکم ہوگئی۔ اور چوں کہ مصرعے کی ایک صفت "رنگین" بھی ہوتی ہے، اور باغ بھی رنگوں سے بھرا ہوتا ہے، اس لئے باغ کو "رنگین بیاض" کہا، کیوں کہ یہ مناسبت دونوں طرف جاتی ہے۔ لیکن "بیاض" کے معنی "سفیدی" بھی ہوتے ہیں۔ اس طرح "رنگین بیاض" میں قول محال پیدا ہوگیا (یعنی رنگین سفیدی۔) اور آگے دیکھیے۔ "باغ" کی مناسبت سے "سیر" ہے، جو سامنے کی مناسبت ہے۔ لیکن سرو کو پا بہ زنجیر کہتے ہیں، اس لئے پا بہ زنجیر کو دیکھنے کے لئے سیر کرنے جانا میں ایک لطیف طنزیہ تناؤ بھی ہے۔ "سیر" اور "سرو" ایک ہی خاندان کے لفظ معلوم ہوتے ہیں، حالاں کہ ایسا ہے نہیں۔ لیکن اس شبہے کی بنا پر سرو کی سیر کرنے میں ایک نیا لطف محسوس ہوتا ہے۔ مناسبت کا لحاظ نہ ہوتا تو سیر کی جگہ کوئی اور لفظ مثلاً "گشت" رکھ دیتے تو کوئی ہرج نہ محسوس ہوتا۔ پھر، معشوق کو "سرو رواں" بھی کہتے ہیں، اس طرح سیر اور معشوق کے "قامت موزوں" میں بھی ایک مناسبت پیدا ہوگئی۔ "سیر" اور "کہاں" میں مناسبت ظاہر ہے۔

باد کے گھوڑے پہ تھے اس باغ کے ساکن سوار

اب کہاں فرہاد و شیریں خسرو گلگوں کہاں

"باد کے گھوڑے پر سوار ہونا" کے معنی ہیں "بہت مغرور ہونا"۔ میر نے محاورے کو دوبارہ استعارہ بنا دیا ہے، کیوں کہ اس شعر میں اس محاورے کے معنی یہ بھی ہیں کہ اس باغ کے رہنے والے بہت جلدی میں تھے۔ "ساکن" کے معنی ہیں "رہنے والا"۔

لیکن " ٹھہرے ہوئے " کو بھی " ساکن " کہتے ہیں۔ اس طرح " ساکن " اور " سوار " کے الفاظ خاص کر وہ سوار جو ہوا کے گھوڑے پر سوار ہو، قول محال کا لطف پیدا کر رہے ہیں۔ (ساکن سوار۔) " ساکن " بمعنی " رہنے والا " میں ایک طنزیہ تناؤ بھی ہے کیونکہ اگر وہ لوگ " رہنے والے " (بمعنی " ٹھہرنے والے "، " قائم رہنے والے ") تھے، تو پھر اتنی جلدی غائب کیسے ہو گئے؟ طنزیہ تناؤ کی ایک جہت یہ بھی ہے کہ وہ لوگ تھے تو رہنے والے، لیکن عجیب رہنے والے تھے کہ ہوا کے گھوڑے پر سوار تھے۔ فرہاد، شیریں، خسرو میں مناسبت ظاہر ہے۔ لیکن گھوڑے، شیریں اور گلگوں میں بھی مناسبت ہے، کیوں کہ شیریں کے گھوڑے کا نام " گلگوں " تھا۔ باغ اور گلگوں کی مناسبت ظاہر ہے، خسرو اور گلگوں میں بھی مناسبت ہے، کیوں کہ بادشاہ کے ہاتھ اکثر پھول دکھایا جاتا ہے جو تری و شادابی اور لطافت کی علامت ہے۔ بادشاہ کے چہرے پر عزت اور وقار کی سرخی بھی ہوتی ہے۔ لہٰذا " گلگوں " یوں بھی مناسب ہے۔ لیکن فرہاد و شیریں کو ایک طرف اور خسرو کو ایک طرف رکھنے میں بھی ایک طنزیہ جہت ہے۔" اب کہاں فرہاد و شیریں "؟ یعنی فرہاد و شیریں جہاں بھی ہیں، ایک ساتھ ہیں۔" خسرو گلگوں کہاں؟" یعنی خسرو ان سے الگ ہے۔" فرہاد و شیریں " کو ایک نحوی اکائی اور " خسرو گلگوں " کو دوسری نحوی اکائی کے طور پر باندھنے کی وجہ سے معنی کی یہ نئی شکل پیدا ہو گئی۔

ان مختصر مثالوں سے یہ بات واضح ہو گئی ہو گی کہ میر کی کثیر المعنویت اور تہ داری اور زبان کا نیا پن استعارے اور رعایت کے بغیر ممکن نہ ہوتا۔ اور خالی خولی روزمرہ میں ان صفات کا گذر نہیں۔ میر کے اسلوب کو سادہ اور سریع الفہم کہنا اور ان کے ابہام، ان کی پیچیدگی، کثیر المعنویت اور غیر معمولی زور بیان کو نظر انداز کرنا نہ صرف میر بلکہ تمام اردو شاعری کے ساتھ بڑی زیادتی ہے۔ جو شعر میں نے اوپر درج کیے ان میں کوئی چیز ایسی نہیں جس کو مضمون کے لحاظ سے غیر معمولی کہا جائے۔ میر کی ساری آفاقیت اسی میں ہے کہ وہ عام باتوں کو بھی انکشاف کا درجہ بخش دیتے ہیں، اور یہ ان کے اسلوب کا کرشمہ ہے۔ میر کی کائناتی الم ناکی اور زندگی

کے درد و غم میں غوطہ لگانے اور انسانی عظمت اور شش جہت کے اسرار کا سراغ لگانے کی تعریف میں صفحے کے صفحے سیاہ کرنے والے یہ بھول جاتے ہیں کہ بات گہری ہو یا ہلکی، اسے شاعری بننے کے لئے کچھ شرطیں درکار ہوتی ہیں۔ فلسفیانہ مضامین میں تھوڑا بہت زور تو میاں فانی بھی پیدا کر لیتے ہیں۔ بڑا شاعر وہ ہے جو معمولی معمولی حقیقتوں کو بھی اس طرح پیش کرے کہ ایک حقیقت کے چار چار پہلو بیک وقت نظر آئیں اور شعر کے الفاظ آپس میں اس طرح گتھے ہوئے ہوں کہ جیسے ان میں برقی مقناطیسی دائرہ electromagnetic field قائم ہو گیا ہو۔

استعارہ اور مناسبت کے اصولوں کی اس مختصر وضاحت کے بعد میں میر کی زبان کی بعض دوسری خصوصیات کی طرف مراجعت کرتا ہوں۔

(۶) میر نے فارسی کے نادر الفاظ اور فقرے اور نسبتہً کم مانوس الفاظ اور فقرے بکثرت استعمال کئے ہیں۔ انھوں نے عربی کے غریب الاستعمال الفاظ اور تراکیب، اور عربی کے ایسے الفاظ جو غزل میں شاذ ہی دکھائی دیتے ہیں، وہ بھی خوب استعمال کئے ہیں۔ عربی الفاظ و تراکیب کے استعمال کا یہ فن غالب بھی ٹھیک سے نہ برت سکے۔ میر کا عالم یہ ہے کہ ان کی کم غزلیں ایسی ہوں گی جن میں کم سے کم ایک نادر فقرہ یا لفظ یا اصطلاح اور چھ سات نسبتہً کم مانوس الفاظ یا فقرے نہ استعمال ہوئے ہوں۔ عربی کے فقرے اور تراکیب اقبال کے بعد میر کے یہاں سب شاعروں سے زیادہ نکلیں گے۔ ذوق اور مومن کو بھی عربی سے شغف تھا، خاص کر ذوق نے قرآن و حدیث سے خاصا استفادہ کیا ہے۔ ان دونوں کی عربیت (شاعری میں استعمال کی حد تک) غالب سے زیادہ، لیکن میر سے کم تھی۔ میر کے کلام میں روانی اس قدر ہے کہ کوئی لفظ یا فقرہ بے جگہ نہیں معلوم ہوتا۔ یہ خاصیت ذوق میں بھی ہے، لیکن میر کے یہاں عربی اس طرح کھپ گئی ہے کہ اکثر لوگوں کو اس کا احساس بھی نہیں ہوتا۔ میں چند مثالیں ادھر ادھر سے نقل کرتا ہوں ؎

ایسا موتیٰ ہے زندۂ جاوید
رفتۂ یار تھا تب آئی ہے

(دیوان دوم)

"موتیٰ" بمعنی "مرنے والا" یہ لفظ اس قدر نادر ہے کہ اچھے اچھوں نے اس کو "موتی" پڑھا ہے۔

کچھ کم ہے ہولناکی صحرائے عاشقی کی
شیروں کو اس جگہ پر ہوتا ہے قشعریرہ

(دیوان دوم)

"قشعریرہ" میر کو اتنا پسند تھا (اور یہ لفظ ہے بھی غضب کا) کہ اسے دیوان دوم میں ایک بار اور، پھر "شکار نامۂ دوم" میں بھی استعمال کیا ہے۔

وصل کی دولت گئی ہوں تنگ فقر ہجر میں
یا الٰہی فضل کر یہ حور بعد الکور ہے

(دیوان پنجم)

"حور بعد الکور" بمعنی "زیادتی کے بعد کمی"۔ اس کا جواب بھی میر ہی کے پاس ہے ؂

کیوں کر تو میری آنکھ سے ہو دل تک گیا
یہ بحر موج خیز تو عسر العبور تھا

(دیوان اول)

سرشک سرخ کو جاتا ہوں جو پیے ہر دم
لہو کا پیاسا علی الاتصال اپنا ہوں

(دیوان اول)

منعم کا گھر تمادی ایام میں بنا
سو آپ ایک رات ہی واں میہماں رہا

(دیوان ششم)

شیخ ہو دشمن زن رقاص
کیوں نہ القاص لایحب القاص

(دیوان اول)

شرم آتی ہے پوچھتے اودھر
خط ہوا شوق سے ترسل سا

(دیوان دوم)

"ترسل" کے معنی عام لغات میں نہیں ملتے۔ مندرجۂ ذیل الفاظ عام طور پر غزل کے باہر سمجھے جاتے ہیں ـ

(انتفاع)
کچھ ضرر عائد ہوا میری ہی اور
ورنہ اس سے سب کو پہنچا انتفاع

(دیوان سوم)

(مستحیل)
ہیں مستحیل خاک سے اجزائے نو خطاں
کیا سہل ہے زمیں سے نکلنا نبات کا

(مستہلک)
مستہلک اس کے عشق کے جانیں ہیں قدر مرگ
عیسیٰ و خضر کو ہے مزا کب وفات کا

(دیوان دوم)

(لیت و لعل)
جان تو یاں ہے گرم رفتن لیت و لعل واں ویسی ہے
کیا کیا مجھ کو جنوں آتا ہے اس لڑکے کے بہانوں پر

(دیوان پنجم)

علاوہ بریں، میر نے عربی کے بہت سے الفاظ اصل عربی معنی میں استعمال کئے ہیں۔ مثلاً "زخم غائر" (گہرا زخم)۔ "تجرید" (اکیلاپن) "تعدی" (حد سے بڑھنا) "سماجت" (زشتی)۔ "کفایت" (کافی) "صمد" (بے نیاز۔ یہ لفظ اردو میں صرف اللہ کے نام کے طور پر مستعمل ہے۔) "متصل" (مسلسل، بے وقفہ) "بنار" (گھر) وغیرہ۔

عربی الفاظ اور فقروں کے گراں نہ معلوم ہونے کی ایک وجہ شاید یہ ہے کہ میر نے ایسے الفاظ کو اکثر خوش طبعی کے ماحول میں صرف کیا ہے۔ میں نے صرف چند شعر نقل کئے ہیں، اور وہ بھی ایسے جن میں عربی لفظ یا فقرہ بہت ہی نامانوس قسم کا ہے، ورنہ متوسط درجے کے نامانوس عربی الفاظ، یا ایسے عربی الفاظ جو عام طور پر غزل میں استعمال نہیں ہوتے، میر کے یہاں کثیر تعداد میں ہیں۔ فارسی الفاظ اور فقروں کی تعداد عربی سے کئی گنا زیادہ ہے۔ ان میں سے بعض تو اس قدر نادر ہیں کہ پہلی نظر میں وہ مہمل معلوم ہوتے ہیں۔ فارسی کی مثالیں میں یہاں درج نہیں کر رہا ہوں، کیوں کہ بہت سے اشعار شرح یا انتخاب میں آ گئے ہیں۔

(۷) فارسی سے اس شغف کے باوجود میر کے کلام کی عام فضا غالب سے بالکل مختلف ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ غالب کا تخیل بہت تجریدی ہے۔ ان کے اکثر فارسی الفاظ و تراکیب تجریدی اور غیر مرئی تصورات و اشیا کا اظہار کرتے ہیں، اس لئے غالب کی فضا بہت اجنبی معلوم ہوتی ہے ؎

باوجود یک جہاں ہنگامہ پیدائی نہیں

اس طرح کا مصرع تو میر کے یہاں بھی مل جائے گا کیوں کہ "یک جہاں ہنگامہ" اور "پیدائی" میں تجرید سے زیادہ تجسیم کا رنگ ہے۔ مثلاً میر کا مصرع ہے ؎

یا در باز بیاباں با درمے خانہ تھا

اس میں غالب کے مصرعے کی کیفیت ہے لیکن غالب کا دوسرا مصرع ؎

ہیں چراغان شبستان دل پروانہ ہم

سراسر تجریدی ہے۔ کیوں کہ پہلے تو پروانے کا دل فرض کیجیے، جو غیر مرئی ہے۔ پھر اس دل کا شبستان تصور میں لایئے جو خیالی ہے۔ پھر اس شبستان میں چراغاں کو تصور میں لایئے، جو اور بھی زیادہ خیالی ہے۔ استعارے کی ندرت اور پیکر کے بصری چمک نے شعر کو غیر معمولی طور پر حسین بنا دیا ہے، ورنہ اس کے اجزا کو الگ الگ کیجیے اور پھر ان کی تجرید پر غور کیجیے تو تعجب نہیں کہ شعر بالکل غیر حقیقی دکھائی دے۔ غالب کے یہاں اکثر فارسیت اس درجے کی، یا اس

ے بھی آگے کی ہے۔ کیوں کہ اس شعر میں لسانی الجھاؤ نہیں ہے، جب کہ غالب اکثر لسانی الجھاؤ بھی پیدا کردیتے ہیں۔ لیکن ایسا نہیں کہ میر اس طرح کا تاثر پیدا کرنے سے بالکل عاری ہوں جو غالب کا خاصہ ہے۔ مثلاً دیوان اول کا جو مصرع میں نے اوپر نقل کیا، اس غزل کا ایک شعر ہے ؎

شب فروغ بزم کا باعث ہوا تھا حسن دوست
شمع کا جلوہ غبار دیدۂ پروانہ تھا

اس شعر کو غالب کے دیوان میں ملادیجئے تو کسی کو شک نہ ہوگا کہ یہ غالب کا شعر نہیں ہے۔ پروانے کی آنکھ غیر مرئی ہے، پھر اس میں غبار فرض کیجیے جو خیالی ہے، پھر شمع کے جلوہ کو اس غبار سے تعبیر کیجیے، جو تصوراتی ہے۔ لہٰذا غالب کا تجریدی رنگ میر کے یہاں ناپید نہیں۔ اگر غالب پر بیدل کا اثر نہ ہوتا تو ہم کہہ سکتے تھے کہ میر کے تجریدی اشعار سے بھی غالب نے استفادہ کیا ہوگا۔ لیکن چونکہ عام طور پر میر کا تخیل ٹھوس اور مرئی آشیا سے کھیلتا ہے، اس لئے ان کی فارسیت غالب سے مختلف طرح کی ہے۔ یہ بات ملحوظ رہے کہ اردو کے بیش تر تصوراتی اور تجریدی الفاظ فارسی الاصل ہیں، اس لئے غالب کی فارسیت ان کی تجریدیت کے لئے سونے پر سہاگہ بن گئی۔

۴

میر کی زبان، روزمرہ یا استعارہ (۲)

میر کی زبان کی ایک غیر معمولی صفت اس کی بے تکلفی ہے۔ یہ صفت ان میں اور ان کے بعض ہم عصروں اور پیش روؤں میں مشترک ہے، لیکن میر کے یہاں اس کی کار فرمائی سب سے زیادہ ملتی ہے۔ ظاہر ہے کہ اگر میر روزمرہ کی زبان کو ادبی سطح پر استعمال کر رہے تھے تو یہ لازم تھا کہ وہ روزمرہ سے اجتناب نہ کرتے، بلکہ وہ تمام الفاظ کو برتنے پر قادر اور تیار رہتے۔ لہٰذا بظاہر یہ کوئی بہت بڑی صفت نہیں معلوم ہوتی۔ کہا جاسکتا ہے کہ داغ نے بھی روزمرہ کثرت سے استعمال کیا ہے، پھر میر نے کیا کمال کیا؟ احسن مارہروی نے لکھا ہے کہ محاورہ بندی، روزمرہ کی پابندی، فصاحت و بلاغت کے ساتھ الفاظ کی ڈھلت۔ یہ صفات داغ کا مابہ الامتیاز ہیں، اور یہ ایسی چیزیں ہیں جو غیر اہل زبان کو میسر نہیں ہوسکتیں۔ اس بات سے قطع نظر کہ اہل زبان کو کیا نصیب ہوسکتا ہے اور کیا نہیں، اور اہل زبان کہتے کسے ہیں؟ بنیادی بات یہ ہے کہ احسن مارہروی نے داغ کے حوالے سے محاورہ بندی اور روزمرہ کی پابندی، فصاحت و بلاغت

پر زور دیا ہے۔ اگر ہم میر کے لئے بھی انھیں صفات کا دعویٰ کر رہے ہیں تو پھر میر کو داغ کی ہی سطح پر رکھنا ہوگا۔ لہٰذا اس نکتے کی کچھ مزید وضاحت ضروری ہے۔

سب سے پہلی بات تو یہ ہے کہ میر نے اس نام نہاد فصاحت و بلاغت پر اتنا زور نہیں دیا ہے، جتنا بعد کے شعرا، خاص کر داغ اور امیر اور انیسویں صدی کے بعض لکھنوی شعرا کے یہاں ملتا ہے۔ شیکسپیئر کی طرح میر بھی جو لفظ چاہتے ہیں، استعمال کر لیتے ہیں۔ الفاظ کو برتنے میں میر نے عام بول چال کے صرف الفاظ نہیں اپنائے ہیں، بلکہ عام بول چال کے طریقے پر اور بھی الفاظ کو بنا لیا ہے۔ ان میں سے بعض شکلیں تو متروک ہوگئیں، اور بعض میر کے زمانے میں بھی عام نہیں تھیں، نہ صرف میر کا حصہ ہیں۔ میں اس وقت اس بحث کو نہ چھیڑوں گا کہ کیا فصاحت کے بغیر بھی بلاغت ممکن ہے؟ بعد کے لوگوں نے کہا ہے کہ فصاحت کے بغیر بلاغت ممکن نہیں۔ (اسی لئے فصاحت اور بلاغت کا ذکر ایک ساتھ ہی ہوتا ہے۔) ممکن ہے کہ میر کے زمانے میں یہ تصور نہ رہا ہو، یا اگر رہا بھی ہو تو میر نے اس کا اتباع ضروری نہ سمجھا ہو۔ بہرحال، بنیادی بات یہ ہے کہ میر نے اظہار مطلب کے لئے جس لفظ کو مناسب سمجھا، اسے استعمال کر لیا۔ یعنی انھوں نے بلاغت کو فصاحت پر مقدم سمجھا۔ شعر کی زبان کے بارے میں یہ اصول جدید شعریات میں خاصا مقبول ہے، اور صحیح بھی ہے۔ انیسویں صدی کا وسط آتے آتے اردو والوں نے اسے تقریباً بالکل ترک کر دیا۔ خود میر کے زمانے میں اس اصول کا بطور اصول وجود نہ تھا، لیکن اپنی اپنی حیثیت بھر ہر شاعر اس کو برتتا ضرور تھا۔ یہ بات، کہ میر نے اس اصول یا اس رویے کی پوری پابندی کی، یعنی انھوں نے اظہار کی ضرورتوں کا احترام زیادہ اہم سمجھا اور نام نہاد فصاحت کو کم اہمیت دی، میر کی عظمت کی دلیل ہے۔ میر کے سلسلے میں اس بات کی خاص اہمیت اس وجہ سے ہے کہ انھوں نے مناسب لفظ کی تلاش میں ہر امکانی راہ اختیار کی۔ ان کے معاصرین بھی زبان کے بارے میں بے تکلف تھے، لیکن صرف ایک

حد تک۔ درد کی زبان تو تقریباً ساری کی ساری محتاط ہے۔ سودا نے بھی میر کی طرح کھل کھیلنے کی ہمت نہ کی۔ میر کے بزرگ معاصرین مثلاً آبرو، حاتم، مرزا مظہر جان جاناں، اور ان کے ساتھ کے وہ لوگ جو عمر میں ان سے کچھ بڑے تھے، یا جو جلد مر گئے، مثلاً تاباں، قائم اور یقین، ان میں بھی کسی کے یہاں زبان کے ساتھ وہ منھ زور اور بے روک ٹوک معاملہ نہیں ملتا جو میر کا انداز ہے۔ یقین کی زبان تو درد کی طرح محتاط ہے، تاباں کے یہاں الفاظ کی نسبتہً فراوانی ہے۔ قائم کے یہاں فارسیت کا رنگ ہے، لیکن تاباں اور قائم دونوں نے ہی پراکرت الفاظ اور فارسی کا آپس میں وہ انضمام نہیں برتا ہے جو میر کا خاصہ ہے۔ آبرو، حاتم اور ناجی کے یہاں پراکرت الفاظ کی کثرت ہے، لیکن ان کے پراکرت الفاظ ایک ہی طرح کے ہیں، انھوں نے ان الفاظ کو عشقیہ معاملات کی معمولی اور عامۃ الورود باتوں کے اظہار کے لئے استعمال کیا ہے۔ یقین، میر اثر اور مرزا مظہر کی زبان میں پراکرت کا اثر نسبتہً کم نظر آتا ہے۔ اس وقت مثالوں کا موقع نہیں، ورنہ ان شعرا کی ایک ایک دو غزلیں نقل کرنے سے بات بہت آسانی سے واضح ہو سکتی تھی۔

اپنے معاصروں اور پیش روؤں کے برخلاف، میر نے زبان کے ساتھ آزادیاں بہت کثرت سے روا رکھی ہیں۔ میر کسی لفظ سے گھبراتے نہیں، اور موقع پڑنے پر وہ دور دراز کے لفظ، یا نامانوس لفظ (یعنی شاعری کی زبان کے لئے نامانوس لفظ) یا بالکل عوامی لفظ بے خوفی سے استعمال کر لیتے ہیں۔ الفاظ کے استعمال کے معاملے میں میر ہمارے سب سے زیادہ adventurous یعنی مہم جو شاعر ہیں۔ اور چونکہ ہماری زبان کے الفاظ کا بڑا ذخیرہ پراکرت الفاظ پر مبنی ہے، اس لئے بادی النظر میں میر کا کلام ہمیں آسان اور گھریلو معلوم ہوتا ہے، کیوں کہ میر کے یہاں لامحالہ پراکرت الفاظ دوسرے شعرا کی بہ نسبت زیادہ ہیں۔ میر کا کلام ہمیں اس لئے بھی گھریلو معلوم ہوتا ہے کہ زبان کے بہت سے استعمالات جو انھوں نے روا رکھے، وہ اب "عوامی" یا نیم خواندہ طبقے ہی میں سنائی دیتے ہیں۔ اس بنا پر ہمیں دھوکا ہوتا ہے کہ ہم ایسے شاعر کا کلام پڑھ رہے ہیں جو بہت سادہ مزاج، غیر پیچیدہ

اور کچھ ہم ہی لوگوں جیسا، معمولی دل دماغ والا ہے۔ حقیقت اس کے برعکس ہے۔ ایسا نہیں کہ میر کے نام نہاد گھریلو اور عوامی استعمالات ان کے زمانے میں رائج تھے اور بعد میں متروک ہو گئے ہوں اس وجہ سے ان کی زبان میں وہ "عوامی پن" ہے جو ہم بوڑھی عورتوں سے مخصوص سمجھتے ہیں۔ واقعہ یہ ہے کہ ان استعمالات میں بہت سے ایسے ہیں جو میر کے علاوہ کسی بھی شاعر نے کثرت سے نہیں برتے۔ زبان کو اس طرح بروئے کار لانا کہ روزمرہ کا اثر اور رنگ باقی رہے، لیکن دراصل اس میں بیش از بیش آزادیاں برتی گئی ہوں، یہ میر کا خاص کارنامہ ہے۔ ایسا بھی نہیں ہے کہ میر کے یہ اجتہادات، جو روزمرہ کو شعری جامہ پہنانے کی کوشش کا ایک پہلو ہیں، محض لاپروائی یا بے فکری کی وجہ سے وقوع میں آئے ہوں۔ ان الفاظ کا دروبست، ان کا معنی خیز ہونا، زبان میں کھپ اور گھل مل کر کلام کا نامیاتی حصہ بن جانا، یہ باتیں صاف کہہ رہی ہیں کہ شاعر نے الفاظ کو بے تکلف جو استعمال کیا ہے تو ایک تخلیقی منصوبے کے تحت کیا ہے۔

غالب نے زبان کو جس طرح برتا ہے، اس سے صاف معلوم ہوتا ہے کہ وہ نفاست یعنی sophistication کا وہ رنگ اختیار کرنا چاہتے ہیں جس میں پراکرت عناصر کی کارفرمائی کم سے کم ہو۔ پراکرت عناصر کے منہا کرنے کا مطلب محض یہ نہیں کہ فارسی تراکیب بیش از بیش اختیار کی جائیں۔ فارسی تراکیب، اور فارسی کی تراکیب ہی کیا، نامانوس عربی فارسی الفاظ تو میر کے یہاں بھی کثرت سے ہیں (جیسا کہ میں پہلے اشارہ کر چکا ہوں۔) پراکرت عناصر سے اخراج سے مراد یہ ہے کہ فارسی الفاظ میں پراکرت کا پیوند کم سے کم لگایا جائے۔ اس کی ایک مثال یہ ہے کہ "شکستہ دلوں" یعنی "شکستہ دل لوگوں" کو تو قبول کر لیا جائے، لیکن اس کی اگلی منزل، یعنی "دل شکستوں" بمعنی "دل شکستہ لوگوں" کو قبول نہ کیا جائے۔ غالب کا کلام جو میر سے اس قدر مختلف معلوم ہوتا ہے، اس کی پہلی وجہ تو یہ ہے (جیسا کہ میں نے اوپر عرض کیا) کہ وہ تجریدی اشیا و تصورات پر زور دیتے ہیں، اور میر ٹھوس اور مرئی اشیا و تصورات پر۔ اسی کا

دوسرا پہلو یہ ہے کہ میر کے یہاں پراکرت الاصل الفاظ اور فارسی میں پراکرت کا پیوند والے الفاظ غالب کے مقابلے میں بہت زیادہ ہیں۔ بلکہ میں تو یہ کہوں گا کہ ایسے الفاظ میر کے یہاں تمام اردو شاعروں کے مقابلے میں زیادہ ہیں۔ ان الفاظ کو اکثرت اور کام یابی سے استعمال کرنا اس قدر زبردست کارنامہ ہے کہ صرف اسی کی بنا پر میر کو خدائے سخن کہا جائے تو نامناسب نہ ہوگا۔

میں نے پراکرت الفاظ اور پراکرت سے متاثر الفاظ کے استعمال کو زبان کا بے تکلف استعمال کہا ہے۔ یہ اس وجہ سے کہ ہماری زبان اپنی فطری اور نامیاتی شکل میں اسی عمل کی کارفرمائی کی آئینہ دار ہے۔ جب ہمارے شعرا نے اسے اپنے خلاقانہ مقاصد کے لئے استعمال کیا۔ یعنی اسے heighten کرنا اور sophisticate کرنا (یا اس کو امجد و نفیس بنانا) چاہا، تو شروع سے ہی، لیکن ولی کے زمانے سے خاص کر، اس میں فارسی کو مقدم کیا۔ اغلب ہے کہ یہ اس وجہ سے ہوا کہ ایرانی تہذیب کو ہمارے ہند مسلم معاشرے میں بڑی prestige حاصل تھی۔ اس کے علاوہ ایک بات یہ بھی ہے کہ علم زبان کا مانا ہوا قاعدہ ہے کہ غیر زبان کا لفظ، دیسی لفظ کے مقابلے میں دقیع تر مانا جاتا ہے۔ یہ بات فطری ہے۔ کیوں کہ غیر زبان کا لفظ اگر دقیع نہ سمجھا جاتا تو دیسی زبان میں دخیل کیوں ہوتا؟ بہر حال، فارسی کے اثر کی بنا پر ہمارے شاعروں کی زبان، روزمرہ کی بڑی حد تک پابند ہوئے ہوئے بھی پر تکلف بن گئی۔ میر واحد شاعر ہیں جنھوں نے ہماری زبان کے فطری اور نامیاتی عناصر کو اہمیت دی، اور اظہار مطلب کی سعی میں مناسب ترین لفظ کو اختیار کیا۔ اور جہاں چاہا وہاں رسومیاتی تکلف کو بالائے طاق رکھا۔ جہاں چاہا وہاں پر تکلف الفاظ استعمال کی۔ غالب کی عظمت اس بات میں ہے کہ انھوں نے ہماری زبان کی پر تکلف ترین اور نفیس ترین حدیں چھولیں اور پھر بھی خیال کی ادائگی میں کسی قسم کے تکلف کا احساس نہیں ہونے دیا۔ یہ بات ضرور ہے کہ

غالب کے لئے نمونے اور مثالیں اور نظیریں موجود تھیں۔ میر نے جو کام کیا اس کے لئے ماحول تو تھا، لیکن باقاعدہ اصولی یا عملی نمونے اس کثرت سے نہیں تھے کہ ان کی بنیاد پر شعری اظہار کی تشکیل ہوسکتی۔ زبان کی طرف میر کے بے تکلف حاکمانہ اور بے روک ٹوک رویے کی بعض مثالیں حسب ذیل ہیں :

میر نے ایسے الفاظ کا استعمال کثرت سے کیا ہے جنھیں ہم دکنی یا پوربی یعنی قدیم اردو سے مخصوص سمجھتے ہیں۔ ممکن ہے ایسے الفاظ میر کے زمانے میں متروک ہو گئے ہوں یا ہو چلے ہوں۔ اغلب یہ ہے کہ شاہ حاتم کی کوششوں کے باوجود میر نے زبان کو محدود کرنے کی اس روش کو قابل اعتنا نہ سمجھا اور جو لفظ جہاں مناسب سمجھا، برت لیا ہے

دیوان اول : مت کر خرام سر پر اٹھا لے گا خلق کو
بیٹھا اگر گلی میں ترا نقش پا کہوں

یہاں "کہوں" کو "کہیں" کے معنی میں استعمال کیا ہے، اور لطف یہ ہے کہ فارسی میں "نقش نشستن" کے معنی ہیں "تسلط قائم ہونا"۔ لہٰذا "نقش نشستن" کے ترجمے کا بھی پہلو آگیا، جو مزید معنی کا پہلو ہے۔ پھر پہلے مصرعے میں سر پر اٹھانے کی بات کی ہے، لہٰذا گلی میں نقش بیٹھنے کے ساتھ ایک رعایت بھی پیدا کردی۔ معمولی شعر میں اتنی باتیں ڈال دی ہیں، اور پھر "کہوں" کو "کہیں" کے معنی میں رکھ کر روزمرہ کی بول چال کا لطف بھی ڈال دیا ہے۔

دیوان اول : کام میرا بھی ترے غم میں کہوں ہو جائے گا
جب یہ کہتا ہوں تو کہتا ہے کہ ہوں ہو جائے گا

یہاں بھی "کہوں" کو "کہیں" کے معنی میں استعمال کیا ہے، اور اس لطف کے ساتھ کہ پہلی نظر میں "کہنے" کے معنی کا دھوکا ہوتا ہے۔ ایہام کی عمدہ مثال ہے۔

دیوان دوم : لائی آفت خانقاہ و مسجد اوپر وہ نگاہ
صوفیاں دیں سے گئے سب شیخ ایماں سے گئے

"خانقاہ و مسجد" کو اکائی کے طور پر (یعنی واو عاطفہ کے ساتھ) استعمال کیا ہے، پھر لفظ "اوپر" رکھا ہے اور حرف اضافت (یعنی "کے") حذف کر دیا ہے۔ دوسرے مصرعے میں "صوفی" کی جمع "صوفیاں" استعمال کی ہے۔ یہ انداز دکنی (یعنی قدیم اردو) کے ہیں اور دہلی میں میر کے پہلے تک رائج تھے۔ شاہ حاتم نے اس طرح کے استعمالات کو ترک کرانا چاہا۔ لیکن میر نے اس پابندی کو قبول نہ کیا۔ قدیم اردو کے بہت سے استعمالات میر کے معاصروں کے یہاں ملتے ہیں۔ لیکن کم تر میر نے جس آزادی سے ایک شعر میں دو دو قدیم فقرے برتتے ہیں اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ ان کو اظہار پر غیر ضروری پابندی مطبوع نہ تھی۔ حنیف نقوی نے فضلی کی "کربل کتھا" کے طویل محاکمے میں قدیم اردو کے طور طریقوں کا اٹھارویں صدی کے دہلوی شعرا کے یہاں کثرت سے وقوع دکھایا ہے۔ ان کی درج کردہ مثالوں سے بھی معلوم ہوتا ہے کہ میر نے پرانے الفاظ و استعمالات کو اپنی فوری معاصروں کے بہ نسبت زیادہ ہی برتا ہے۔

دیوان اول :

یہ سنا تھا میر ہم نے کہ فسانہ خواب لا ہے
تری سرگذشت سن کر گئے اور خواب یاراں

"خواب لا ہے" بمعنی "نیند لاتا ہے"۔ فعل کا یہ استعمال پوربی اردو میں آج بھی موجود ہے۔ دوسرے مصرعے میں "خواب" بمعنی dream بھی ہے اور بمعنی "نیند" بھی۔ لیکن ممکن ہے کہ "گئے" کی جگہ "گئی" ہو، اور "خواب" کو دکنی قاعدے سے مونث باندھا ہو، جیسا کہ مندرجہ ذیل شعر میں ہے ؎

دیوان پنجم :

عشق ہمارے خیال پڑا ہے خواب گئی آرام گیا
جی کا جانا ٹھہر رہا ہے صبح گیا یا شام گیا

اسی طرح کئی اور الفاظ جو آج کل عام طور پر مذکر بولے جائیں گے میر نے دکنی یا پوربی طریقے کے مطابق انھیں مونث باندھا ہے، یا مونث لفظ کو پوربی قاعدے سے مذکر باندھا ہے ؎

دیوان ششم :

اے عشق بے محابا تو نے تو جان مارے
تک حسن کی طرف ہو کیا کیا جوان مارے

دیوان اول: جب سرِ راہ آوے ہے وہ شوخ
ایک عالم کا جان جاتا ہے

دیوان اول: سنا جاتا ہے شہرِ عشق کے گرد
مزاریں ہی مزاریں ہوگئی ہیں

پورب کی بولی میں "جان" اور "مزار" آج بھی بالترتیب مذکر اور مونث ہیں۔

دیوان اول: کہیں دستِ چالاک ناخن نہ لاگے
کہ سینہ ہے قربِ دجوارِ گریباں

"لگے" کی جگہ "لاگے" پوربی ہے۔ اسی طرح "یہ" اور "وہ" کو بروزن "شہ" پورب کے انداز میں باندھا ہے۔

دیوان سوم: حسن اے رشکِ مہ نہیں رہتا
چار دن کی ہے چاندنی یہ بھی
شورِ شیریں تو ہے جہاں میں ولے
ہے حلاوت زمانے کی وہ بھی

ایک صفت، جسے عام طور پر دکنی یعنی قدیم اردو سے مخصوص کہا جاتا رہا ہے، لیکن جو پوربی اور دہلوی میں بھی ملتی ہے، اور جس کا میر نے اپنے معاصروں کی بہ نسبت زیادہ کثرت سے استعمال کیا ہے، فارسی میں پراکرت کا پیوند لگانا ہے۔ اس کی دو شکلیں اہم ترین ہیں۔ اول تو یہ کہ ترکیب فارسی کی ہو اور اس کی جمع اردو طریقے سے بنائی جائے۔ جیسا کہ میں "شکستہ دلوں" کی مثال سے واضح کر چکا ہوں، اس طرح کی بہت سی ترکیبوں کی اردو جمعیں ہمیشہ سے مروج اور "صحیح" رہی ہیں۔ لیکن "دل شکستہ" قسم کی تراکیب کی اردو جمعیں اب خال خال ہی نظر آتی ہیں، اور میر کے زمانے میں بھی ان کا رواج بہت کم تھا۔ میر نے قاعدہ بنانے والوں کی دھاندلی سے بے پروا ہو کر ان ترکیبوں کو بھی اردو جمع کے صیغے میں دھڑلے سے استعمال کیا ہے۔ دوسری شکل فارسی میں پراکرت کے پیوند کی یہ ہے

کہ عطف یا اضافت والے فقرے کی جمع اردو قاعدے سے بنائی جائے۔ مثلاً "آہِ ضعیفوں"۔ تیسری صورت، جو کم تر نظر آتی ہے، وہ یہ ہے کہ فارسی ترکیب کے ساتھ اردو قاعدے سے بھی اضافت لگائی جائے۔ مثلاً "اندازِ قاتل کا اپنے"، یعنی "اپنے قاتل کے انداز کا"۔ میر نے فارسی میں پراکرت کی پیوندکاری میں غیر معمولی جدت سے کام لیا ہے۔ چند مثالیں حسب ذیل ہیں ؎

دیوان ششم : ہوا برگ و سبزے میں چشمک ہے گل کی
کریں ساز ہم برگ عیش اب جو

رعایت لفظی کی خوبی سے قطع نظر، دیکھنے کی بات یہ ہے کہ "برگ و سبزہ" بھی موزوں تھا، لیکن میر نے روزمرہ کا لہجہ اختیار کرتے ہوئے "برگ و سبزے" لکھا ہے۔

دیوان چہارم : جب سے آنکھیں کھلی ہیں اپنی درد و رنج و غم دیکھے
ان ہی دیدۂ نم دیدوں سے کیا کیا ہم نے ستم دیکھے

"نم دیدوں" کی وجہ سے رعایت لفظی کا مزید لطف پیدا ہو گیا۔

دیوان چہارم : تو وہ نہیں کسو کا تہ دل سے یار ہو
یا تجھ کو دل شکستوں سے اخلاص پیار ہو

دیوان چہارم : دل نہیں درد مند اپنا میر
آہ و نالے اثر کریں کیوں کر

یہاں بھی "آہ و نالہ" موزوں ہو سکتا تھا، لیکن بے تکلف لہجے کی خاطر میر نے "آہ و نالے" لکھا۔

دیوان چہارم : جیب دریدہ خاک ملوں کے حال سے کیا آگاہی تمھیں
راہ چلو ہو نازکناں دامن کو لگا کر تم ٹھوکر

"خاک ملوں" یعنی "خاک میں ملے ہوئے"۔ دامن کو ٹھوکر لگا کر چلنے کی وجہ سے خاک میں ملے ہوؤں کو ٹھوکر بھی نہیں لگاتا، معشوق کو خاک ملوں سے آگاہی کیوں کر ہو؟ کنایہ بھی بہت خوب ہے۔

دیوان سوم: پست و بلندیاں ہیں ارض و سما سے ظاہر
دیکھا جہاں کو ہم نے کتنی کڈھب جگہ ہے

دیوان سوم: ہم پہ رہتے ہو کیا کمر کستے
اچھے ہوتے نہیں جگر خستے

شعر کے طنزیہ مزاحیہ انداز کی تعمیر میں "جگر خستے" کا کتنا حصہ ہے، اس کی وضاحت غیر ضروری ہے۔

دیوان سوم: نہ کر شوق کشتوں سے جانے کی باتیں
نہیں آتیں کیا تجھ کو آنے کی باتیں

دیوان دوم: چلتا نہیں ہے دل پر کچھ اس کے بس وگرنہ
عرش آہ عاجزوں سے اکثر ہلا کیا ہے

یہاں بھی گفتگو کے لہجے کی خاطر "آہ عاجزاں" کو ترک کر کے "آہ عاجزوں" لکھا۔

دیوان دوم: کس کو خبر ہے کشتی تباہوں کے حال کی
تختہ مگر کنارے کوئی بہ کے جا لگے

دیوان دوم: کوئی عاشقوں بتاں کی کرے نقل کیا معیشت
انھیں ناز کرتے رہنا انھیں جی نیاز کرنا

"عاشقوں بتاں" کی تازگی اپنے رنگ میں شاہ کار ہے۔ اردو قاعدے سے "عاشق" کی جمع بنائی، پھر اسے فارسی جمع کے قاعدے کی اضافت میں بے علامت اضافت پرو دیا۔ ایجاد ہو تو ایسی ہو۔

دیوان دوم: ملا یارب کہیں اس صید افگن سر بسر کیں کو
کہ افشاں کیجے خون اپنے سے اس کے دامن زیں کو

یہاں بھی "خون اپنے" کے بجائے "اپنے خون" سے مصرع موزوں تھا۔ لیکن فارسی میں پراکرت کا پیوند لگانا میر کو اس درجہ مرغوب تھا کہ وہ پراکرت فقرے کو فارسی اضافت (یعنی "خون خود") کی طرح لکھتے ہیں۔

دیوان اول: تڑپنا بھی دیکھا نہ بسمل کا اپنے
میں کشتہ ہوں انداز قاتل کا اپنے

حسرت موہانی نے "معائب سخن" میں لکھا ہے کہ "انداز قاتل کا اپنے" جیسی ترکیبات، جن میں فارسی اردو کو ایک کردیا گیا ہو، غلط اور معیوب ہیں۔ انھوں نے اپنے دعوے کی کوئی دلیل نہیں پیش کی ہے، لیکن ظاہر ہے کہ آج کے قاعدے سے ایسی ترکیبیں یقیناً غلط ہیں۔ اس طرح کے مخلوط مرکبات نے میر کی زبان میں زندگی اور تحرک پیدا کردیا، یہ ہمارا المیہ ہے کہ ہم نے خالص اور ناخالص، اردو اور فارسی کے چکر میں پڑکر اس طرح کے تمام اجتہادات کو، جن کی بنا پر میر کا انداز قائم ہوا، ترک کردیا اور اپنی دنیا آپ محدود کرلی۔

دیوان اول: اپنے کوچے میں فغاں جس کی سنو ہو ہر رات
وہ جگر سوختہ و سینہ جلا میں ہی ہوں

"سینہ جلا" کی ترکیب میں دکنی رنگ ہے، لیکن شمالی ہند کی قدیم اردو میں بھی ایسی تراکیب مفقود نہیں ہیں۔ میر کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے زبان کے ان معنی خیز اور رنگا رنگ استعمالات کو کثرت سے استعمال کیا اور تازندگی استعمال کیا۔ جرأت اور میر اس معنی میں ہم عصر تھے کہ جرأت کا انتقال میر سے ایک سال پہلے ہوا (۱۸۰۹) اس طرح جرأت کی پوری شعری زندگی میر کے سامنے گذری، اور ان کی شاعری کا آغاز اس وقت ہوا جب میر اپنے شباب پر تھے۔ جرأت کے کلیات میں اس طرح کے فقرے اور تراکیب بہت کم ہیں جن کو میں نے اوپر درج کیا ہے۔ بات صاف ہے۔ جرأت کا تخلیقی عمل میر کی طرح بے روک ٹوک اور ان کی لسانیاتی دسترس میر کی طرح وسیع اور گہری نہ تھی۔

ہمارے زمانے میں فراق صاحب اور بعض دوسرے شاعروں نے جب میر کا تتبع شروع کیا تو ان کو سب سے آسان نسخہ یہ نظر آیا کہ "آوے ہو، جاوے ہو"، "آئے ہے، جائے ہے" وغیرہ قسم کے استعمالات کو اپنا لیا جائے۔ فراق صاحب بہت آگے گئے تو انھوں نے بھی میر کی طرح اپنے بعض مطلعوں میں تخلص استعمال کرلیا۔ آخر

اس کی کیا وجہ ہے کہ میر کے وہ مخصوص لسانیاتی ہتھکنڈے، جن میں بعض کا ذکر اوپر ہوا اور بعض کا ذکر نیچے آئے گا، فراق اور دوسرے "پیروان میر" کے ہاتھ نہ لگے؟ فراق صاحب کے پورے کلام میں "شوق کشتوں"، "عاشقوں بتاں" "سینہ جلا"، "خواب لا" جیسی تراکیب و استعمالات ڈھونڈے سے نہیں ملتے۔ وجہ ظاہر ہے: "آؤ ہو، جاؤ ہو" وغیرہ تو فعلی شکلیں ہیں اور زبان نے ان کو ابھی پوری طرح متروک بھی نہیں کیا ہے۔ لہٰذا یہ تو آسانی سے گرفت میں آجاتی ہیں لیکن فارسی اور پراکرت کا زندہ اور تخلیقی انضمام جیسا کہ ہم میر کے یہاں اکثر دیکھتے ہیں، فراق جیسے معمولی شاعروں کے بس کا روگ نہیں۔ "دیدۂ نم دیدوں" اور "کشتہ ہوں انداز قاتل کا اپنے" وغیرہ تراکیب تو بہر حال زبان کی داخلی مشینیات mechanics کا وجدانی شعور مانگتی ہیں۔ مطلع میں تخلص استعمال کرنا، جو بظاہر ایک خارجی طرز معلوم ہوتا ہے، اس کا بھی برتنا اس قدر آسان نہیں جس قدر فراق صاحب سمجھے تھے۔ غالب نے غلط نہیں کہا تھا کہ میر کی بات اور ہے، وہ میر جی، میر صاحب کرکے اپنے کو لکھ جاتا ہے، اور کو اس کا تتبع نہ چاہیے۔ عسکری صاحب نے غیر تنقیدی زبان میں ایک بات کہی تھی، لیکن بات پتے کی تھی کہ یہ شخص (یعنی میر) جب خود کو میر جی یا میر صاحب کہتا ہے تو اس معمولی سے لفظ میں خدا جانے کتنی بجلیاں بھر دیتا ہے۔ اب فراق گورکھپوری بے چارے فراق جی یا فراق صاحب تو ہو نہیں سکتے تھے۔ اس لئے تخلص کا مطلع میں استعمال انھیں کوئی شرف نہ بخش سکا۔

دراصل تخلص کا اس ڈھنگ سے استعمال میر کی اس انفرادی شخصیت کی تعمیر کا ایک عنصر ہے جس کی بنا پر میر ہمیں ایک روایتی عاشق کی جگہ ایک فرد، اور کبھی کبھی فرد اور عاشق دونوں طرح نظر آتے ہیں۔ میر کی جو تصویر ان کے کلام میں جھلکتی ہے وہ حد درجہ انفرادی، یعنی غیر رسومیاتی ہے۔ ہر شخص جانتا ہے کہ غزل میں عاشق اور معشوق کا ایک رسومیاتی کردار ہوتا ہے۔ یعنی ان کرداروں کے خط و خال بعض قوانین کی روشنی میں ابھارے جاتے ہیں، اور یہ قوانین غزل کے

دستور constitution کی حیثیت رکھتے ہیں۔ اس میں تھوڑی بہت تبدیلی تو ہوسکتی ہے، لیکن اس کا بنیادی کردار، اور اس کے مرکزی مفروضات assumptions نہیں بدل سکتے۔ کم سے کم کلاسیکی غزل کی حد تک یہ کلیہ بالکل صحیح ہے۔ عاشق اور معشوق کی رسومیاتی حیثیت یہ ہے کہ عاشق نہایت سچا، وفادار، جفاکش، جفاجو، اور دنیاوی رسوم کو نہ ماننے والا non conformist ہوتا ہے۔ اسی طرح معشوق، رقیب، ناصح، وغیرہ کے کردار ہیں۔ ان کا اپنا کوئی انفرادی تشخص نہیں ہوتا۔ یہ لوگ افراد نہیں بلکہ کاغذی خاکے ہیں۔ رسومیات convention کا یہ تسلط اردو غزل کی بہت بڑی مضبوطی ہے۔ لیکن کم زور اور کم کوش شاعر کے ہاتھ میں یہ اس کی خرابی کا باعث بھی ہوتا ہے۔ میر ہمارے پہلے شاعر ہیں جنھوں نے عاشق کے کردار کا رسومیاتی اظہار نہیں، بلکہ انفرادی اظہار کیا۔ یہ عاشق وہ شخص نہیں ہے جسے ہم محمد تقی میر کہتے ہیں۔ یہ عاشق کوئی اصلی شخص بھی نہیں ہے۔ میر کا کلام کسی اصلی یا فرضی میر کی سوانح حیات نہیں ہے، جیسا کہ رسل اور خورشید الاسلام سمجھے ہیں۔ اصلی بات یہ ہے کہ میر کے کلام میں جو عاشق ہمیں نظر آتا ہے، وہ خود اپنی ذات میں ایک فرد، ایک individual ہے ؎

دیوان دوم : میر دریا ہے سنے شعر زبانی اس کی
اللہ اللہ رے طبیعت کی روانی اس کی

جس نے بھی اس غزل کا سرسری مطالعہ بھی کیا ہے، وہ اس بات سے بے خبر نہ ہوگا کہ یہ اشعار میر محمد تقی میر کے بارے میں نہیں ہیں۔ اور نہ یہ اس معنی میں کسی افسانوی کردار کے بارے میں ہیں جس طرح کوئی افسانہ نگار یا ڈراما نگار کردار کی تشکیل کرتا ہے۔ میر کا زبردست کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے عاشق کے رسومیاتی کردار کو برقرار رکھتے ہوئے اس کو انفرادیت بھی عطا کردی۔ اگر وہ باقاعدہ کردار خلق کر رہے ہوتے تو انھیں مثنوی نگار کا منصب ملتا۔ انھوں نے کیا یہ کہ ایک طرف تو عاشق کے رسومیاتی خط و خال برقرار رکھے لیکن اس کے بارے میں بات اس طرح کی گویا وہ کوئی اصلی شخص ہو۔ مطلع میں تخلص کا استعمال،

خود کو میر جی، میر صاحب کہنے کا رنگ، ایک ہی شعر میں ایک سے زیادہ شخصیات کا شمول، ایک ہی شعر میں ایک سے زیادہ آوازوں کو برتنے کا طور، یہ سب باتیں میر کے عاشق کو ایک رسم سے زیادہ ایک فرد کی سطح پر پیش کرتی ہیں۔ لہٰذا جب تک یہ سب چیزیں شعوری طور پر اور مسلسل، کلام میں استعمال نہ ہوں، صرف ایک آدھ مطلع میں تخلص کے استعمال سے بات نہیں بنتی۔

میر کی زبان کی بے تکلفی اور اس میں فارسی اور پراکرت کا بے محابا آمیزہ بھی اسی عمل کا ایک پہلو ہے۔ میر ہماری شاعری کے پہلے اور سب سے بڑے انفرادیت پرست individualist ہیں۔ غالب ان سے کچھ ہی کم انفرادیت پرست ہیں لیکن وہ میزان کے دوسرے سرے پر ہیں۔ یعنی غالب کے یہاں عاشق کا کردار سراسر رسومیاتی ہے۔ غالب نے اپنی انفرادیت پرستی کو یوں ظاہر کیا کہ انھوں نے عاشق کے رسومیاتی کردار کو اس کی انتہا پر پہنچا دیا۔ ہر چیز اپنی انتہائی شدت پر ہے: وحشت، دیوانگی، رشک، از خود رفتگی، خودداری، بے خودی، غفلت، آگاہی، رسوائی، وفاداری، دل شکستگی، اندیشہ ہائے دور دراز، لذت آزار، جسم اور جان کی شکست و ریخت۔ کوئی ایسا پہلو نہیں جو غالب کے یہاں شدید ترین کیفیت کے ساتھ استعمال نہ ہوا ہو۔ جن نقادوں نے غالب کے یہاں رشک یا خودداری یا وحشت کے مضامین کی شدت، کثرت، تنوع اور تکرار کی طرف اشارہ کیا ہے، انھیں اس نکتے کا احساس تھا، لیکن مبہم، کہ یہ باتیں دراصل غالب کی انفرادیت معکوس reverse individualism کو ثابت کرتی ہیں اور اس کی وجہ سے ہیں۔ یعنی غالب اس لئے انفرایت پرست ہیں کہ انھوں نے عاشق کے روایتی، رسومیاتی کردار کے ان تمام امکانات کو دریافت کیا اور بکار لائے جو اس کردار میں مضمر تھے۔ غالب اس لئے منفرد ہیں کہ وہ ہمارے سب سے بڑے رسوم پرست ہیں۔ اور میر اس لئے منفرد ہیں کہ انھوں نے رسومیاتی عاشق کے بارے میں اس طرح گفتگو کی گویا وہ کوئی واقعی شخص ہو۔

ان نکات پر مزید بحث آگے ہوگی۔ فی الحال اس حقیقت کی طرف اشارہ کرنا

مقصود ہے کہ زبان کے بارے میں غالب اور میر کے رویوں میں جو اختلاف ہے وہ اسی وجہ سے ہے۔ دونوں اپنی اپنی سچائیوں کے ساتھ وفادار اور ان میں پوری طرح غرق ہیں۔ اس اصول کی روشنی میں میر کی زبان میں بے تکلفی اور چونچال پن کے جو عناصر ہیں، ان کا تیسرا پہلو حسب ذیل مثالوں سے واضح ہوگا۔

اوپر میں نے عرض کیا ہے کہ میر نے فارسی میں پراکرت کا پیوند عام طور پر دو طرح سے لگایا۔ ایک تو یہ کہ انھوں نے فارسی تراکیب میں اردو جمع کا استعمال کیا۔ اور دوسرے یہ کہ عطف یا اضافت والے فقرے کی جمع اردو قاعدے سے بنائی۔ لیکن ان باتوں کے علاوہ میر نے پراکرت اور فارسی کے درمیان نئے نئے توازن بھی دریافت کیے۔ پراکرت اور فارسی کے درمیان توازن کی مختلف شکلیں غالب کے یہاں ملتی ہیں۔ مثلاً ایک تو یہ کہ فارسی پوری طرح حاوی ہو اور پراکرت کا محض شائبہ رہ جائے، مثلاً ؎

دل خوں شدۂ کشمکش حسرت دیدار
آئینہ بدست بت بدمست حنا ہے

دوسری صورت یہ ہے کہ فارسی غالب ہو، لیکن پوری طرح حاوی نہ ہو، مثلاً ؎

تمثال میں تیری ہے وہ شوخی کہ بصد ذوق
آئینہ بانداز گل آغوش کشا ہے

تیسری صورت یہ ہے کہ فارسی اور پراکرت مساوی ہوں، لیکن فارسی الفاظ زیادہ توجہ انگیز ہوں، مثلاً ؎

جذبۂ بے اختیار شوق دیکھا چاہیے
سینۂ شمشیر سے باہر ہے دم شمشیر کا

چوتھی صورت یہ ہے کہ پراکرت حاوی ہو، لیکن فارسی الفاظ پھر بھی زیادہ توجہ انگیز ہوں، مثلاً ؎

دیکھ کر تجھ کو چمن بسکہ نمو کرتا ہے
خود بخود پہنچے ہے گل گوشۂ دستار کے پاس

پانچویں صورت یہ ہے کہ فارسی اور پراکرت مساوی ہوں، لیکن پراکرت الفاظ زیادہ توجہ انگیز ہوں، مثلاً ؎

در پہ رہنے کو کہا اور کہہ کے کیسا پھر گیا
جتنے عرصے میں مرا لپٹا ہوا بستر کھلا

چھٹی صورت یہ ہے کہ پراکرت حاوی ہو، مثلاً ؎

کوئی دن گر زندگانی اور ہے
اپنے جی میں ہم نے ٹھانی اور ہے

ظاہر ہے کہ اور بھی صورتیں ممکن ہیں، اور یہ بھی ہے کہ بہت سے اشعار ایسے ہوں گے جن کے بارے میں کوئی category قائم کرنا مشکل ہوگا۔ لیکن مندرجہ بالا کام چلاؤ قسم کے تجزیے کی روشنی میں غالب کے یہاں پراکرت اور فارسی کے توازن / مساوات equation کی نوعیتوں کا اندازہ ہو سکتا ہے۔ (ملحوظ رہے کہ اس ساری بحث میں "فارسی" سے مراد "عربی فارسی ترکی وغیرہ الفاظ" ہے، اور "پراکرت" سے مراد وہ الفاظ ہیں جو ہندوستانی الاصل ہیں۔) غالب کی فارسیت کا نمایاں وصف (لسانی اعتبار سے) اس کی پیچیدگی ہے اور (کیفیت کے اعتبار سے) اس کی تجریدیت ہے۔ تجریدیت کا ذکر میں تھوڑا بہت کر چکا ہوں۔ پیچیدگی سے میری مراد مرکبات میں ان الفاظ کا داخل کرنا ہے جو بجائے خود ترکیب یا فقرے کا وصف رکھتے ہیں۔ مثلاً "خوں شدہ" ایک فقرہ ہے۔ "دل خوں شدہ" ایک اور طرح کا فقرہ ہے۔ جب اس کو مرکب کیا تو "دل خوں شدۂ کش مکش" کا فقرہ بنا۔ اب اس کو پھر مرکب کیا اور "دل خوں شدۂ کشمکش حسرت دیدار" کا فقرہ بنا۔ "خوں شدہ" کے اپنے معنی ہیں۔ "دل" فاعل بھی ہو سکتا ہے لیکن اگر "دل خوں شدہ" کو ایک فقرہ مانا جائے تو "دل" کی فاعلیت ختم ہو جاتی ہے، اور یہ پورا فقرہ دوسرے مصرعے میں "آئینہ" کی صفت بن جاتا ہے ظاہر ہے کہ محض توالی اضافت کے ذریعہ یہ بات نہیں حاصل ہو سکتی۔ پیچیدہ فارسیت کی یہ صفت صرف غالب سے مخصوص ہے۔ انھوں نے اس کو اردو زبان میں

پوری طرح حل کرلیا ہے۔ جو لوگ مومن وغیرہ کی فارسیت کو غالب کے مقابلے میں لاتے ہیں، وہ اس نکتے کو نظر انداز کرجاتے ہیں کہ غالب کی فارسیت کا اصل جوہر اس بات میں ہے کہ وہ ایسے فقروں کو مرکب کرتے ہیں جو خود ترکیب یا فقرے کا حکم رکھتے ہیں، اور ان کے یہاں اکثر (جیساکہ اوپر کی مثال سے واضح ہوا ہوگا) فارسیت دو مصرعوں میں نئے نئے ربط پیدا کرنے کا عمل کرتی ہے۔

میر کا معاملہ غالب سے بالکل الگ ہے۔ کہیں کہیں وہ توالی اضافات سے کام ضرور لیتے ہیں، لیکن یہ فارسیت کی اکہری صورت ہے، اور میر کے یہاں بہرحال بہت عام نہیں۔ ہاں، یہ اتنی شاذ بھی نہیں ہے جتنا ہم سمجھتے ہیں۔ لیکن میر نے پراکرت، اور فارسی کے توازن کی جو شکلیں نکالیں وہ ان کے ساتھ اسی طرح مخصوص ہیں جس طرح غالب کی فارسیت ان کے ساتھ مخصوص ہے۔ اس توازن کی دو شکلیں ہیں۔ ایک تو یہ کہ وہ فارسی کا ایک دو لفظ استعمال کرتے ہیں، وہ لفظ یا فقرہ ایسا ہوتا ہے کہ شعر کے باقی پراکرت الفاظ میں نمایاں ہوتا ہے۔ لیکن اس کے نمایاں ہونے کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ شعر کے پراکرت الفاظ کی طرف ہماری توجہ زیادہ ہوجاتی ہے۔ کچھ ایسا لگتا ہے کہ فارسی کا مشکل یا غریب لفظ ہم سے یہ کہہ رہا ہے کہ ہم پر توجہ مت کرو، ابھی شعر کے اور الفاظ کو دیکھو، وہ کس بے تکلفی سے آئے ہیں۔ ہمارا اور ان کا تضاد پراکرت الفاظ کے حسن کو کم نہیں کررہا ہے۔ اس طرح پورے شعر کے ماحول میں بے ساختگی اور گفتگو کی سی فضا بن جاتی ہے۔ قاری کو لگتا ہے کہ فارسی کا نامانوس لفظ لایا ہی اس لئے گیا ہے کہ اس کے مقابلے میں پراکرت لفظوں کی سلاست واضح ہوجائے۔ یہی وجہ ہے کہ نامانوس الفاظ کی کثیر تعداد کے باوجود میر نے اکثر لوگوں کو اس دھوکے میں رکھا ہے کہ ان کا کلام بہت سلیس اور سریع الفہم ہے۔

لسانی توازن کی دوسری شکل میر نے یہ اختیار کی ہے کہ وہ فارسی کے عام الفاظ کو رعایت لفظی کے ساتھ استعمال کرتے ہیں۔ اس لئے بظاہر ان میں پیچیدگی نہیں ہوتی۔ جب فارسی کے عام لفظ کے نامانوس معنی معلوم ہوں تو رعایت لفظی

کا لطف اور اس کی پیچیدگی کا احساس ہوتا ہے۔ میر کبھی کبھی یہ بھی کرتے ہیں کہ جان بوجھ کر پراکرت کا نامانوس لفظ لے آتے ہیں۔ اکثر اس سے پیکر کی تخلیق منظور ہوتی ہے، اس لئے وہ لفظ اس قدر توجہ انگیز ہوتا ہے کہ شعر کی فارسیت دب جاتی ہے۔ یعنی یہ شکل، پہلی صورت کے برعکس ہے، جس میں فارسی لفظ نادر ہوتا ہے، لیکن اس کے ذریعہ شعر کی سلاست اور کھلتی ہے۔

ان صورتوں کی کچھ مثالیں ذیل میں پیش خدمت ہیں۔ سب سے پہلے یہ دو شعر دیکھئے، ان سے میرے نظریے کی تائید خود میر کی طرف سے ہوتی نظر آتی ہے ؎

دیوان دوم: اگرچہ سادہ ہے لیکن ربودن دل کو
ہزار بیچ کرے لاکھ فند کرے

سخن یہی ہے جو کہتے ہیں شعر میر ہے سحر
زبان خلق کو کس طور کوئی بند کرے

بلکہ اسی غزل کا ایک شعر اور لے لیتے ہیں ؎

نہ مجھ کو راہ سے لے جائے مکر دنیا کا
ہزار رنگ یہ فرتوت گو چھچھند کرے

مقطع سے صاف معلوم ہوتا ہے کہ میر کی نظر میں یہ غزل بہت عمدہ ہے، لہٰذا اس غزل میں جو لسانی طریقے انھوں نے برتے ہیں، وہ انھیں بہت مستحسن لگتے ہوں گے۔ "فند" والا شعر دیکھئے۔ "فند" فارسی ہے، بمعنی "فریب، دغا، جھوٹ"۔ اردو میں "دند پھند" اور "پھند" اسی سے بنے ہیں، لیکن خود لفظ "فند" میں نے کہیں استعمال ہوتا ہوا نہیں دیکھا۔ پہلے مصرعے میں "ربودن دل" پکا فارسی فقرہ ہے، اگرچہ "فند" کی طرح نامانوس نہیں۔ لیکن ان سب کے ہوتے ہوئے بھی شعر کا روزمرہ رنگ مجروح نہیں ہوتا، کیوں کہ دوسرے مصرعے میں "ہزار بیچ کرے، لاکھ لاکھ" کے دو فقرے خالص پراکرت ہیں۔ "بیچ" (یہاں جس معنی میں استعمال ہوا ہے، اس معنی میں یہ اردو ہے، فارسی نہیں۔) اور یہ فقرے

اتنے توجہ انگیز ہیں کہ شعر کی فارسیت کی طرف دھیان نہیں جاتا۔ "چھچھوند" والے شعر میں یہ صورت حال اور بھی واضح ہے۔ "راہ سے لے جائے" فارسی محاورے کا براہ راست ترجمہ ہے۔ "فرتوت" کا لفظ خاصا نامانوس ہے۔ لیکن "چھچھوند" کے نقار خانے میں فارسی طوطی کی آواز گم ہوجاتی ہے۔

دیوان ششم: وامق و کوہکن و قیس نہیں ہے کوئی

بھکھ گیا عشق کا اژدر مرے غم خواروں کو

اس شعر میں "بھکھ گیا" کا فقرہ "عشق کا اژدر" کے اوپر حاوی ہوگیا ہے۔ "اژدر" (جس کی سانس شعلہ فشاں ہوتی ہے) کی مناسبت سے "بھکھ گیا" کا پیکر زبردست ہے، اور آتش فشانی کے علاوہ خود "بھکھ" کی صوتی کیفیت میں اژدہے کے سانس کھینچنے کی کیفیت بھی ہے۔ ان باتوں کے پیش نظر "عشق کا اژدر" اور وامق، کوہکن اور قیس کی دوری اور اجنبیت، سب ہماری نظروں سے اوجھل ہوجاتے ہیں۔ "بھکھ گیا" کی ندرت سب پر حاوی ہوجاتی ہے۔

دیوان ششم: سب زخم صدر ان نے نمک بند خود کئے

صحبت جو بگڑی اپنے میں سارا مزا گیا

"صدر" بمعنی "سینہ" بہت نامانوس ہے۔ نمک بند کرنا فارسی ہے، اگرچہ "صدر" کے اتنا نامانوس نہیں۔ لیکن "صدر" کی جگہ "سینہ" بآسانی آسکتا تھا؎

سب زخم سینہ ان نے نمک بند خود کئے۔ ظاہر ہے کہ مصرع ثانی میں روزمرہ کے ذریعہ contrast کو نمایاں تر کرنے کے لئے میر نے "سینہ" کی جگہ "صدر" لکھا، تاکہ پہلے مصرعے کے نامانوس الفاظ کے بعد مصرع ثانی کے بے ساختگی اور گفتگو کا لہجہ اور چمک اٹھے۔

دیوان اول: منہ پر اس کی تیغ ستم کے سیدھا جانا ٹھہرا ہے

جینا پھر کج دار و مریز اس طور میں ہو ننگ یامت ہو

"کج دار و مریز" بمعنی "ٹال مٹول، بہانہ، کسی کام کو اس طرح ٹالے رہنا کہ جان مشکل میں پڑ جائے۔" (کج دار = ٹیڑھا رکھ۔ مریز = مت گرا۔) یہ فقرہ اتنا

غریب ہے کہ میں نے اسے صرف اقبال کے یہاں دیکھا ہے۔ لیکن اقبال نے بھی اسے غلط استعمال کیا ہے ؎

تری کتابوں میں اے حکیم معاش رکھا ہی کیا ہے آخر
مریز کج دار کی نمائش حروف خم دار کی نمائش

یوسف سلیم چشتی مرحوم اقبال کی اس غلطی پر اس قدر گھبرائے کہ انھوں نے اس فقرے کے معنی ہی نہیں لکھے، لفظ بلفظ مصرعے کی نثر کردی۔ خیر۔ ایسے نادر فقرے کے چاروں طرف جتنے لفظ ہیں وہ سب پراکرت ہیں۔ صرف تین لفظ فارسی ہیں، لیکن وہ بھی اتنے آسان ہیں کہ ان میں کسی قسم کی غرابت نہیں۔ شعر کی سلاست "کج دار مریز" کے استعمال سے اور بھی نمایاں ہوگئی ہے۔

دیوان پنجم: اب جو نسیم معطر آئی شاید بال کھلے اس کے
شہر کی ساری گلیاں ہوگئیں گویا عنبر سارا آج

مصرع ثانی میں وقفہ سولہ ماتراؤں کے بعد "ہوگئیں" پر ختم ہوتا ہے اور "گئیں" یہاں پر سبب ثقیل ہے۔ لہٰذا ایک دل چسپ صورت حال پیدا ہوتی ہے کہ وقفہ تو ٹھیک مصرعے کے وسط میں آیا ہے، اور سامعہ اسے پسند بھی کرتا ہے، لیکن بحر کا ڈھانچا ایسا ہے کہ وقفہ سبب ثقیل پر آتا ہے۔ اس کی وجہ سے مصرعے کی رفتار تیز ہوگئی ہے اور گفتگو کا آہنگ زیادہ واضح ہوگیا ہے۔ "عنبر سارا" مرکب توصیفی ہے، "سارا" بمعنی "خالص" فارسی ہے۔ لیکن اگر اضافت نہ پڑھی جائے (اور پہلی نظر میں ہوتا بھی ایسا ہی ہے) تو "عنبر سارا" کا مفہوم "سارے کا سارا عنبر" محسوس ہوتا ہے۔ لہٰذا مصرع میں ایک نسبتہً کم مانوس فارسی لفظ ہے بھی اور نہیں بھی۔ اور بحر کی وجہ سے جو بے تکلفی پیدا ہوئی ہے، وہ مستزاد ہے۔

دیوان دوم: وہ زلف نہیں منعکس دیدۂ تر میں
اس بحر میں تہ داری سے زنجیر پڑی ہے

مصرعے میں فارسی اتنی زیادہ ہے کہ لفظ "زنجیر" کو قاری فوراً پکڑتا ہے، کہ

" زلف " سے اس کی مناسبت واضح ہے۔ لیکن یہاں " زنجیر " دراصل ان چھوٹی چھوٹی لہروں کے معنی میں ہے جو گہرے پانی کی سطح پر نمودار رہتی ہیں۔ اب شعر کا حسن کہاں سے کہاں پہنچ گیا۔

دیوان چہارم: دل رکھ قوی فلک کی زبردستی پہ نہ جا

گر کشتی لگ گئی ہے تو تو بھی تلاش کر

یہاں " تلاش " بمعنی " کشتی " ہے۔ عام لفظ کو نادر معنی میں استعمال کر کے فارسی اور پراکرت کا نیا توازن پیدا کیا ہے۔

دیوان پنجم: وہ نوبادۂ گلشن خوبی سب سے رکھے ہے نرالی طرح

شاخ گل سا جائے ہے لچکا ان نے نئی یہ ڈالی طرح

" نوبادہ " کے معنی ہیں " پہلا پھل، نیا پھل، دلکش چیز۔" اس لفظ کو میر نے کئی بار استعمال کیا ہے، اور ہمیشہ بڑے حسن کے ساتھ استعمال کیا ہے، جیسا کہ یہاں بھی ہے۔ رعایت لفظی کے حسن سے قطع نظر شعر کا لسانیاتی حسن لفظ " نوبادہ " کی ندرت میں ہے۔ یہ ندرت " طرح ڈالی " اور " طرح رکھی " کی طرف سے توجہ ہٹا لیتی ہے۔ دونوں جگہ " طرح " کو بروزن فعل پڑھنا پڑتا ہے، جو اردو کے لئے نامانوس ہے۔ لیکن " نوبادہ " کی ندرت اور حسن اور مصرعتین کے باقی الفاظ جو نسبتۃً سادہ ہیں، آپس میں عمدہ contrast پیدا کرتے ہیں۔ لہٰذا دونوں مصرعے بالکل سبک معلوم ہوتے ہیں۔" شاخ گل " اور " ڈالی " کی رعایت کی طرف توجہ کرنا بھی ضروری ہے۔

ضیا احمد بدایونی نے مومن کی ایک صفت یہ بیان کی ہے کہ انھوں نے ایسے الفاظ کو جمع استعمال کیا ہے، جن کی جمع اردو میں عام طور پر مستعمل نہیں۔ لیکن یہ دراصل میر کی خاص ادا ہے، اور ممکن ہے کہ میر و مومن دونوں نے اسے فارسی سے حاصل کیا ہو۔ صرف دیوان اول سے میر کے یہ شعر ملاحظہ ہوں ؎

مشہور ہیں دنوں کی مرے بے قراریاں

جاتی ہیں لامکاں کو دل شب کی زاریاں

اس غزل کے اکثر قافیے اسی طرح بے تکلف ہیں : دستکاریاں ، رازداریاں ، امید امیدواریاں ، باریاں ("باری" کی جمع ۔)

پاس مجھ کو بھی نہیں ہے میر اب
دور پہنچی ہیں مری رسوائیاں

ساقی کی باغ پر جو کچھ کم نگاہیاں ہیں
مانند جام خالی گل سب جماہیاں ہیں

اس غزل میں بھی کئی قافیے اس طرح کے ہیں : روسیاہیاں ، بے گناہیاں ، کج کلاہیاں ۔ جمع بنانے کا یہ انداز میر کے پہلے نہیں ملتا ۔ یہ بات واضح کرنے کی ضرورت نہیں کہ اس طرح کی جمع عبارت اور لہجے کو بے تکلف بنا دیتی ہے ۔ "ذرا اس کی بے قراری تو دیکھیے" کے مقابلے میں "بے قراریاں تو دیکھیے" زیادہ بے تکلف ہے ۔ لسانیات کا عام اصول ہے کہ صیغۂ جمع کا استعمال تشدید intensification کے علاوہ غیر رسمی ماحول بھی پیدا کرتا ہے ، خاص کر جب جمع ایسے اسما کی ہو جو تجریدی abstract ہوں ، جیسا کہ مندرجہ بالا اشعار اور قوافی میں ہے ۔ بعد کے کلام سے یہ مثالیں دیکھیے ؎

دیوان دوم : اب حوصلہ کرے ہے ہمارا بھی تنگیاں
جانے بھی دو بتوں کے تئیں کیا خدا ہیں یے

دیوان سوم : کیا کوئی اس کے رنگوں گل باغ میں کھلا ہے
شور آج بلبلوں کا جاتا ہے آسماں تک

دیوان چہارم : وہ نہیں اب کہ فریبوں سے لگا لیتے ہیں
ہم جو دیکھیں ہیں تو وے آنکھ چرا لیتے ہیں

دیوان چہارم : یہ عرض مری یاد رہے بندگی میں میر
جی بچتے نہیں عشق کے اظہار میں صاحب

دیوان پنجم : بے تابیوں کے جور سے میں جب کہ مرگیا
ہوکر فقیر صبر مری گور پر گیا

میں نے گذشتہ صفحات میں میر کے یہاں عربی کے نامانوس الفاظ اور فقروں کی کثرت کا ذکر کیا ہے، اور یہ بھی عرض کیا ہے کہ ایسے فقروں کے باوجود شعر میں روانی کا احساس اس لئے ہوتا ہے کہ میر نے انھیں اکثر خوش طبعی کے ماحول میں صرف کیا ہے۔ بعد کی بحث میں یہ بات بھی بیان ہوئی کہ جہاں ایسا نہیں ہے وہاں توازن کی دوسری صورتیں اختیار کی گئی ہیں۔ توازن کی ایک صورت جس کا ذکر کم ہوا ہے، محاوروں، ضرب الامثال اور چھوٹے چھوٹے الفاظ (مثلاً: تو، کیا کیا، کیا کچھ، سبھی، یہاں، بھی، ہی یہ، وہ، کچھ) وغیرہ روز مرہ الفاظ کا ایسا استعمال ہے جو شعر کو گفتگو کے قریب لے آتا ہے۔ میر نے مکالمے کا بھی کثرت سے استعمال کیا ہے۔ لیکن ان کے مکالمے محض لسانی اظہار کے لئے نہیں ہیں (جیساکہ معاملہ بندی والے اشعار میں اکثر ہوتا ہے) بلکہ کردار کی وضاحت کے لئے ہیں، اس لئے ان کا ذکر بعد میں ہوگا۔ دیوان دوم کی ایک معمولی سی غزل ہے، اس کے گیارہ شعروں میں سے چار اشعار میں پانچ بار "تو" استعمال ہوا ہے، اور ہر جگہ اس انداز سے کہ شعر کا لہجہ عام گفتگو سے قریب ہوگیا ہے ؎

ہوتی ہے گرچہ کہنے سے یارو پرائی بات
پر ہم سے تو تھمے نہ کبھو منھ پر آئی بات

جانے نہ تجھ کو جو یہ تصنع تو اس سے کر
تس پر بھی تو چھپی نہیں رہتی بنائی بات

کہتے تھے اس سے ملئے تو کیا کیا نہ کہئے لیک
وہ آگیا تو سامنے اس کے نہ آئی بات

اب تو ہوئے ہیں ہم بھی ترے ڈھب سے آشنا
واں تو نے کچھ کہا کہ ادھر ہم نے پائی بات

اسی غزل میں اچانک ایک غیر معمولی شعر کہہ دیا ہے، اور اس کا آدھا زور لفظ "یہ" کے استعمال میں ہے ؎

عالم سیاہ خانہ ہے کس کا کہ روز و شب
یہ شور ہے کہ دیتی نہیں کچھ سنائی بات

اس طرح کے چھوٹے چھوٹے الفاظ کے ذریعہ میر بڑے بڑے الفاظ کو سہارا دیتے ہیں اور بے تکلفی کا التباس پیدا کرتے ہیں ؎

دیوانِ چہارم　　کیا سر جنگ و جدل ہو بے دماغ عشق کو
صلح کی ہے میر نے ہفتاد و دو ملت سے یاں

"میر" کو واحد غائب کے صیغے میں استعمال کرنے، اور لفظ "یاں" نے شعر کو عام، تجریدی اور بوجھل بیان کی سطح سے اتار کر فوری، شخصی اور واقعاتی سطح پر رکھ دیا۔

دیوانِ پنجم:　　کر خوف کلک خسپ کی جو سرخ ہیں آنکھیں
جلتے ہیں تر و خشک بھی مسکیں کے غضب میں

"کلک خسپ" تو غضب کا لفظ ہے ہی، کیوں کہ "کلک خسپ" اس نادار شخص کو کہتے ہیں جس کے پاس سردی میں کپڑے نہ ہوں اور جو کھلی ہوئی آگ کے پاس بیٹھ کر رات گذارے۔ لیکن پہلے مصرعے میں "جو" اور دوسرے مصرعے میں "جلتے ہیں بھی" نے شعر کی فضا روزمرہ زندگی کے قریب کر دی۔ پیکر کی حاکمیت اور تر و خشک کے جلنے کی پراسراریت اس پر مستزاد ہے۔

دیوانِ سوم:　　بوسہ اس بت کا لے کے منھ موڑا
بھاری پتھر تھا چوم کر چھوڑا

محاورے کو لغوی معنی میں بھی استعمال کرنا اور رعایت لفظی کا نیا پہلو پیدا کرنا میر و غالب کا ادبی کرشمہ ہے۔ مندرجہ بالا شعر مزید وضاحت کا محتاج نہیں۔ اسی انداز کا ایک شعر دیوانِ سوم سے اور دیکھیے ؎

کیا کہیے دماغ اس کا کہ گل گشت میں کل میر
گل شاخوں سے جھک آئے تھے پر منھ نہ لگایا

دیوانِ سوم:　　اب یہ نظر پڑے ہے کہ برگشتہ وہ مژہ
کاوش کرے گی ٹک بھی تو سنبھلا نہ جائے گا

مصرع اولیٰ میں "یہ" بظاہر زائد معلوم ہوتا ہے، لیکن تامل کیجیے تو محسوس

ہوگا کہ " یہ " میں انکشاف کا رنگ ہے۔ اگر" اب تو " کہتے تو یہ بات نہ پیدا ہوتی۔ دوسرے مصرعے میں " بھی " کے بعد معنی میں وقفہ ، اور پھر" تو " کا صرف جس نزاکت سے ہوا ہے وہ میر ہی کا حصہ ہے۔ خود کلامی کی لطیف ڈرامائیت اور مضمون کی تازگی (مژہ کی برگشتگی پر غور کیجئے) کے باوجود پہلی نظر میں شعر کے معنوی ابعاد واضح نہیں ہوتے، کیوں کہ گفتگو کا لہجہ ہمیں دھوکا دیتا ہے۔ اسی طرح کے شعروں کی بنا پر لوگ میر کو بہت سادہ اور سہل الفہم گمان کرتے ہیں۔

دیوان اول: ڈاڑھی سفید شیخ کی تو مت نظر میں کر

بگلا شکار ہووے تو لگتے ہیں ہاتھ پر

اس طرح کا شعر بہت ہی بڑا شاعر کہہ سکتا ہے۔ ضرب المثل کا حوالہ دے دیا (بگلا مارے پر ہاتھ) ، پھر، سفید ڈاڑھی کی مناسبت سے شیخ اور بگلے میں ظاہری مشابہت قائم کردی اور ضرب المثل کے حوالے سے یہ بھی ثابت کردیا کہ شیخ دراصل بالکل کم قیمت ہے۔ پھر" بگلا بھگت "کے تلازمے کے ذریعہ شیخ کا ریاکار و سالوس ہونا بھی بتا دیا۔ اسی انداز کا شعر اسی غزل میں دوسرے مضمون میں بھی دیکھئے ؂

آخر عدم سے کچھ بھی نہ بگڑا مرا میاں

مجھ کو تھا دست غیب پکڑلی تری کمر

" دست غیب " دراصل اولیاء اللہ کی اس صفت کو کہتے ہیں کہ ان کے پاس بظاہر کوئی ذریعۂ آمدنی نہیں ہوتا ، لیکن پھر بھی وہ خوش حال اور مخیر رہتے ہیں۔ ایسے اولیاء اللہ کے بارے میں کہتے ہیں کہ ان کے پاس دست غیب ہے۔ اب اس کی روشنی میں کمر کی معدومی اور عاشق کی ادائے حریفانہ دیکھئے۔ یہ مضمون غالب کو نصیب نہ ہوا۔ کیوں کہ وہ میر کی طرح پھکڑ باز اور واقعیت کوش نہ تھے۔ وہ معشوق کے دامن کو حریفانہ کھینچ سکتے تھے ، لیکن اس کی کمر میں ہاتھ ڈال کر اس کے عدم کو وجود اور اپنے ہاتھ کو دست غیب ثابت نہ کر سکتے تھے۔

دیوان دوم: ناسازی و خشونت جنگل ہی چاہتی ہے

شہروں میں ہم نہ دیکھا بالیدہ ہوتے کیکر

دلیل کی ندرت کے ساتھ ساتھ مصرع اولیٰ میں "ہی" کی حد بندی پر غور کیجیے۔ اس ایک لفظ نے پورا کردار خلق کر دیا۔

دیوان پنجم: عشق سے نظم کل ہے یعنی عشق کوئی ناظم ہے خوب
ہر شے یاں پیدا جو ہوئی ہے موزوں کر لایا ہے عشق

مصرع اولیٰ میں لفظ "کوئی" غیر معمولی قوت کا حامل ہے، کیوں کہ اس کے ذریعہ عشق کی شخصیت پر اسرار ہو جاتی ہے۔ عشق کوئی اعلیٰ درجے کا شاعر ہے، لیکن کھلتا نہیں ہے، اس کا کلام ہر جگہ ضرور نمایاں ہے۔ "کوئی" میں تحیر کی جو سادہ دلی ہے وہ اپنی مثال آپ ہے۔

دیوان اول: اب وہ نہیں کہ شورش رہتی تھی آسماں تک
آشوب نالہ اب تو پہنچا ہے لامکاں تک

"وہ" کا استعمال ایک اور رنگ میں دیکھیے ؎

دیوان پنجم: اب وہ نہیں کرم کہ بھرن پڑنے لگ گئے
جوں ابر آگے لوگوں کے دامن پسار دیکھ

اسی طرح، لفظ "کچھ" کے مختلف استعمال توجہ انگیز ہیں ؎

دیوان اول: یک قطرہ خون ہو کے پلک سے ٹپک پڑا
قصہ یہ کچھ ہوا دل غفراں پناہ کا

دیوان پنجم: بوے گل و نواے خوش عندلیب میر
آئی چلی گئی یہی کچھ تھی وفاے گل

دیوان چہارم: ہم فقیروں کو کچھ آزار تمھیں دیتے ہو
یوں تو اس فرقے سے سب لوگ دعا لیتے ہیں

یہ نکتہ ملحوظ خاطر رہے کہ اس طرح کا روزمرہ برتنا بذات خود کوئی غیر معمولی بات نہیں۔ یہ تو ہر اچھا شاعر کر لیتا ہے۔ میر کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے اس طرح کے الفاظ کے ذریعہ معنی و مضمون کے نئے پہلو بھی اجاگر کیے ہیں۔ اوپر کچھ اشعار مع تشریح گذر چکے ہیں۔ یہ چند مثالیں بے تشریح ملاحظہ ہوں ؎

دیوان چہارم: دل نہ ٹٹولیں کاش کہ اس کا سردی مہر تو ظاہر ہے
پاویں اس کو گرم مبادا یار ہمارے کینے میں

دیوان چہارم: دل کی بیماری سے خاطر تو ہماری تھی جمع
لوگ کچھ یوں ہی محبت سے دوا کرتے تھے

دیوان پنجم: دامن پر فانوس کے تھا کچھ یوں ہی نشاں خاکستر کا
شوق کی میں جو نہایت پوچھی جان جلے پروانے سے

دیوان پنجم: استخواں کانپ کانپ جلتے ہیں
عشق نے آگ یہ لگائی ہے

دیوان دوم: صد رنگ ہے خرابی کچھ تو بھی رہ گیا ہے
کیا نقل کریئے یارو دل کوئی گھر سا گھر تھا

میں نے کہا تھا تشریح نہ کروں گا۔ لیکن آخری شعر میں "کچھ تو بھی" اور "کوئی" کی داد دینے بغیر نہیں رہا جاتا۔ ضرب المثل کے بھی استعمال کے چند اور شعر دیکھیے ؎

دیوان اول: چاک دل پر ہیں چشم صد خوباں
کیا کروں یک انار و صد بیمار

دیوان سوم: گیا حسن خوبان بد راہ کا
ہمیشہ رہے نام اللہ کا

دیوان سوم: میر کعبے سے قصد دیر کیا
جاؤ پیارے بھلا خدا ہمراہ

دیوان اول: اب تو جاتے ہیں مے کدے سے میر
پھر ملیں گے اگر خدا لایا

دیوان ششم: لکھے ہے کچھ تو کج کر چشم و ابرو
برات عاشقاں بر شاخ آہو

میر کی زبان کا یہ محاکمہ بنیادی طور پر اس بات کو واضح کرنے کی سعی ہے

کہ میر نے عام روزمرہ زبان کو ادبی زبان بنانے کے لئے کیا طریقے اختیار کئے۔ یہ محاکمہ اس سوال کا جواب دینے کی بھی کوشش ہے کہ میر کی زبان کے بارے میں یہ تاثر کیوں پھیلا کہ یہ بہت سادہ اور بے تہ زبان ہے۔ امید ہے کہ اب یہ بات صاف ہو چلی ہو گی کہ میر نے زبان کو انتہائی پیچیدہ، متنوع اور متوازن طریقے سے استعمال کیا۔ متوازن اس معنی میں نہیں جس معنی میں عام بول چال متوازن ہوتی ہے، بلکہ اس معنی میں کہ انھوں نے پراکرت میں فارسی کا پیوند طرح طرح سے لگایا لیکن فارسیت کو حاوی ہونے دیا اور نہ پراکرت کو۔ میر کی زبان میں اتنی رنگا رنگی اور تنوع ہے کہ (جیسا کہ میں پہلے کہہ چکا ہوں) اس میں بعد کے ہر اسلوب اور ہر انداز کا سراغ مل سکتا ہے۔ غالب کی زبان میر سے زیادہ بے مثال unique ہے، لیکن محدود معنی میں۔ یعنی غالب نے پراکرت پر فارسی کو حاوی کر دیا لیکن دونوں کو آپس میں ضم بھی کر دیا۔ یہ کارنامہ کسی سے بھی انجام نہ پایا، اور اس کارنامے کی بدولت غالب کو جو بلند آہنگی ملی اور اس زبان کے ذریعہ جس طرح کی تجریدی فکر کا اظہار غالب نے کیا، وہ صرف انھیں تک محدود رہی۔ لیکن زبان کے پورے سرمائے کا جس قدر خلاقانہ اور بھرپور استعمال میر نے کیا، غالب اس کے اہل نہ تھے۔ صرف اس ایک بات کی بنا پر میر کا مرتبہ غالب سے برتر ٹھہرتا ہے۔ میر پوری زبان کے بادشاہ ہیں، غالب اس کے صرف ایک حصے پر حکم راں ہیں۔ مطلق العنان، من مانی کرنے والے اور نامناسب کو انسب کر کے دکھانے والے دونوں ہیں۔ بس یہ ہے کہ میر کا علاقہ چوں کہ زیادہ بسیط ہے، اس لئے ان کی سرحدوں پر کبھی کبھی بدامنی رہتی ہے۔ اور غالب کا رقبہ چوں کہ نسبتہً تنگ ہے، اس لئے یہاں سرحدوں پر انتشار بہت کم ہے۔ لہٰذا میر کے یہاں کبھی کبھی بھونڈے الفاظ اور اور فقرے مل جاتے ہیں۔ بھونڈے سے میری مراد ایسے الفاظ اور فقرے نہیں جن پر "اخلاقی" حیثیت سے گرفت کی جا سکتی ہے۔ اخلاقی حیثیت سے مجھے میر کے یہاں کوئی قابل گرفت بات نہیں نظر آتی۔ میری مراد صرف یہ ہے کہ الفاظ کے وسیع خزانے کو تمام تر برت

ڈالنے کے جوش و شوق میں میر کبھی کبھی ادھ کچرے استعمالات کے مرتکب ہوجاتے ہیں۔ چند شعر حسب ذیل ہیں ؎

دیوان اول: اکثر آلات جور اس سے ہوئے
آفتیں آئیں اس کے مقدم سے

یہاں "آلات جور" معشوق کے بجائے کسی کاریگر کا پیکر پیش کرتا ہے، اور "مقدم" صرف قافیے کی خاطر ہے۔ "مقدم" کا استعمال دیکھنا ہو تو غالب کو پڑھیے ؎

نہیں ہے کہ سایہ کہ سن کر نوید مقدم یار
گئے ہیں چند قدم پیشتر در و دیوار

یعنی "مقدم" کا لفظ formal کیفیت رکھتا ہے۔ غالب کو پھر سنیے ؎

مقدم سیلاب سے دل کیا نشاط آہنگ ہے
خانۂ عاشق مگر ساز صدائے آب تھا

دیوان چہارم: کلید پیچ اگر زلف یار کا آوے
تو دل کہ قفل سا بستہ ہے کیسا کھل جاوے

یہاں رعایت لفظی بے فائدہ ہے، کیوں کہ "کلید پیچ" کے لئے کوئی جواز نہیں مہیا کیا۔ لیکن رعایت لفظی میر کا خاص فن ہے۔ ہزاروں اشعار میں سے ایک آدھ تو کم زور نکلیں گے ہی۔

دیوان ششم: منھ دھوتے اس کے آتا تو ہے اکثر آفتاب
کھاوے گا آفتابہ کوئی خود سر آفتاب

"آفتابہ" کی رعایت خوب سہی۔ لیکن "خود سر" محض برائے قافیہ ہے۔

ایک بات دلچسپ یہ ہے کہ میر نے فارسی اور پراکرت دونوں طرح کے الفاظ میں کہیں کہیں اس چیز کو روا رکھا ہے جسے ہم بھونڈا پن کہنے پر مجبور ہیں، لیکن ان کا تنوع یہاں بھی برقرار ہے۔ فارسی سے میر کا شغف بہرحال اتنا ہی گہرا تھا جتنا پراکرت سے تھا۔ اس لئے میر کے یہاں فارسی کی بہت سی نادر

تراکیب بھی ملتی ہیں۔ ان تراکیب کا ذکر کرکے بغیر اس بحث کو ختم کرنا غیر مناسب ہوگا۔

فارسی تراکیب کے سلسلے میں غالب اور مومن کا نام اکثر آتا ہے۔ مومن کے یہاں عینی تخیل visual imagination کم ہونے اور ان کے کلام میں معنی کی تازگی نہ ہونے کے باعث مومن کی تراکیب غالب کے مقابلے میں اکھڑی ہیں۔ میر کی تراکیب میں عینی تخیل اور معنی کی تازگی دونوں کا دخل ہے۔ ظاہر ہے کہ اس میدان میں وہ غالب کے حریف نہیں ہیں۔ لیکن انھیں نظر انداز بھی نہیں کیا جاسکتا۔ میر کا کلام چوں کہ پیکروں سے منور ہے، اس لئے ان کی تراکیب میں بھی پیکر کا شائبہ ہے۔ کہیں کہیں میر نے بھی غالب کی طرح تجریدیت برتی ہے۔ لیکن ان کی زیادہ توجہ غیر تجریدی اور ٹھوس پیکروں پر ہے۔

یہ بات یاد رکھنے کی ہے کہ عربی فارسی کے عام الفاظ کو مرکب کرنے سے کلام کی سطح معمولی بول چال کے مقابلے میں تھوڑی بہت بلند تو ہو جاتی ہے، لیکن اسے سچی فارسیت نہیں کہہ سکتے، اور نہ اس طرح کی تراکیب کو کلام کا کوئی خاص حسن کہہ سکتے ہیں۔ ہمارے پرانے نقادوں، خاص کر نیاز فتح پوری، نے فارسی تراکیب کی خوب صورتی کا ذکر اکثر کیا ہے، لیکن یہ وضاحت نہیں کی ہے کہ جن تراکیب کو وہ خوب صورت کہہ رہے ہیں، ان کا حسن کس چیز میں ہے؟ لہٰذا سب سے پہلی بات تو یہ ہے کہ ترکیب اس وقت خوب صورت ہوتی ہے جب اس کے ذریعہ نادر استعارہ پیدا ہو۔ دوسری صورت یہ ہے کہ اس کے ذریعہ معنی میں اضافہ ہو۔ (اکثر یہ دونوں صورتیں، یعنی استعارہ اور اضافۂ معنی، ساتھ ساتھ واقع ہوتی ہیں۔) تیسری صورت یہ ہے کہ ترکیب کے ذریعہ پیکر، یا استعارہ و پیکر وجود میں آجائے۔ چوتھی صورت یہ ہے کہ ترکیب کسی استعاراتی نظام کی پشت پناہی کرے، چاہے خود اس میں کوئی قابل ذکر استعارہ نہ ہو۔ غالب کے کلام میں یہ تمام صورتیں موجود ہیں۔ اور کبھی کبھی ایک سے زیادہ صورتیں ایک ہی شعر میں اس طرح یک جا ہوتی ہیں کہ ان کو الگ الگ بیان کرنا

مشکل ہوجاتا ہے۔ یہ چند شعر ملاحظہ ہوں ؎

نہ ہوگا یک بیاباں ماندگی سے ذوق کم میرا
حباب موجۂ رفتار ہے نقش قدم میرا

"یک بیاباں ماندگی" نادر استعارہ ہے، پیکر بھی ہے، لیکن "حباب موجۂ رفتار" کی طرح کا پیچیدہ نہیں۔ آخرالذکر میں حرکی اور بصری دونوں کیفیات ہیں۔ اس میں استعارہ اتنا زبردست نہیں، لیکن یہ ترکیب خود "نقش قدم" کے لئے استعارے کا کام کر رہی ہے اور اس طرح ایک اور استعارے کی پشت پناہی کرتی ہے۔

نشۂ مے بے چمن دود چراغ کشتہ ہے
جام داغ شعلہ اندود چراغ کشتہ ہے

"دود چراغ کشتہ" میں خود کوئی ندرت نہیں، لیکن یہ خود استعارہ ہے "نشۂ مے" کا۔ "داغ شعلہ اندود" نہایت خوب صورت پیکر ہے، لیکن یہ "چراغ کشتہ" کا استعارہ بھی ہے، اور یہ سارے کا سارا "جام" کا استعارہ ہے۔ اس طرح پیچ در پیچ استعارہ اور پیکر پیدا ہو گئے۔

اسد ہم وہ جنوں جولاں گدائے بے سروپا ہیں
کہ ہے سرپنجۂ مژگان آہو پشت خار اپنا

"گدائے بے سروپا" میں استعارہ دل چسپ ہے، لیکن بہت نادر نہیں۔ "جنوں جولاں" میں بے انتہا ندرت ہے، اور "گدائے بے سروپا" اس کے لئے استعارے کا کام کرتا ہے۔ "سرپنجۂ مژگاں آہو" میں پیکر ہے، اگرچہ بہت غیر معمولی نہیں ہے۔ لیکن یہ پورا مصرع اپنے ماقبل کے مصرعے کا استعارہ ہے۔ اس طرح پورا شعر تراکیب کے ذریعہ استعارے کے ربط سے مربوط ہے۔

شوق اس دشت میں دوڑائے ہے مجھ کو کہ جہاں
جادہ غیر از نگہ دیدۂ تصویر نہیں

"نگہ دیدۂ تصویر" غیر معمولی استعارہ بھی ہے اور غیر معمولی پیکر بھی۔

پیکرِ عشاق سازِ طالعِ ناساز ہے
نالہ گویا گردشِ سیارہ کی آواز ہے

دوسرے مصرعے میں زبردست بصری اور سمعی پیکر ہے۔ لیکن اس کے علاوہ یہ بھی ہے کہ تمام تراکیب کے ذریعہ معنی میں اضافہ ہو رہا ہے۔

میر کی تراکیب میں یہ تنوع اور پیچیدگی شاذ ہے۔ یہ ضرور ہے کہ نئے نئے الفاظ کو مرکب کرنے اور ترکیبوں پر مبنی نادر فقروں کو استعمال کرنے میں میر نے غالب سے زیادہ طباعی برتی ہے۔ ان میں سے بعض فقرے تو غالب نے بھی استعمال کئے، مثلاً ؎

دیوان اول: یک بیاباں برنگِ صورتِ جرس
مجھ پہ ہے بے کسی و تنہائی

دیوان سوم: سب کھا گئے جگر تری پلکوں کے کاو کاو
ہم سینہ خستہ لوگوں سے بس آنکھ مت لگاؤ

لیکن بعض فقرے ایسے بھی ہیں جو غالب کی دسترس سے دور رہے، مثلاً "گل زمیں" بمعنی "قطعۂ زمین" اور "گل گل شگفتہ" بمعنی "بہت شگفتہ" ؎

دیوان اول: اس گل زمیں سے اب تک اگتے ہیں سرو مائل
مستی میں جھکتے جس پر تیرا پڑا ہے سایہ

دیوان پنجم: گل گل شگفتہ مے سے ہوا ہے نگار دیکھ
یک جرعہ ہم دم اور پلا پھر بہار دیکھ

جیسا کہ میں نے اوپر کہا، میر نے نئے نئے الفاظ کو مرکب کرنے میں خاص کمال صرف کیا ہے۔ اس کے علاوہ، انھوں نے ترکیب کو شارٹ ہینڈ کے طور پر بھی عام شعرا سے زیادہ کثرت سے برتا ہے۔ دونوں طرح کی بعض مثالیں حسب ذیل ہیں ؎

دیوان سوم: مدعی عشق تو ہیں عزلتی شہر یک
جب گلی کوچوں میں کوئی اس طرح رسوا ہو میاں (عزلتی شہر)

دیوان سوم: ہو تم جو میرے حیرتی فرط شوق وصل
کیا جانو دل کسو سے تمھارا لگا نہیں

(حیرتی فرط شوق وصل)

دیوان سوم: بار حرمان گل و داغ نہیں اپنے ساتھ
شجر باغ وفا پھوڑے پھلے جاتے ہیں

(بار حرمان گل و داغ اور شجر باغ وفا)

دیوان سوم: رنگ بے رنگی جدا تو ہے ولے
آب سا ہر رنگ میں شامل ہے میاں

(رنگ بے رنگی)

دیوان سوم: سوز دروں سے کیوں کر میں آگ میں نہ لوٹوں
جوں شیشۂ حبابی سب دل پر آبلے ہیں

(شیشۂ حبابی)

دیوان اول: میں نو دمیدہ بال چمن زاد طیر تھا
پر گھر سے اٹھ چلا سو گرفتار ہوگیا

(نو دمیدہ بال چمن زاد)

دیوان اول: حاصل نہ پوچھ گلشن مشہد کا بوالہوس
یاں پھل ہر اک درخت کا حلق بریدہ تھا

(گلشن مشہد)

دیوان اول: میر گم کردہ چمن زمزمہ پرواز ہے ایک
جس کی بے دام سے تا گوش گل آواز ہے ایک

(میر گم کردہ چمن)

دیوان دوم: اس لب جاں بخش کی حسرت نے مارا جان سے
آب حیواں یمن طالع سے مرے سم ہوگیا

(یمن طالع)

دیوان دوم: موج آب سا ہے و لیکن اڑے ہے خاک
ہے میر بحر بے تہ ہستی سراب سا

(بحر بے تہ ہستی)

دیوان اول: آئی صدا کہ یاد کرو دور رفتہ کو
عبرت بھی ہے ضرور اے جمع تیز ہوش

(جمع تیز ہوش)

دیوان چہارم: کھول آنکھیں صبح ہے آگے کہ شیر اللہ کے
دیکھتے رہتے ہیں غافل وقت گرگ و میش کو

(وقت گرگ و میش)

مندرجہ بالا مثالیں اس بات کو واضح کرنے کے لئے کافی ہیں کہ میر نے فارسی تراکیب کو مختصر نویسی کے طور پر بھی برتا ہے اور ایسے الفاظ کو بھی مرکب کیا ہے جنھیں اردو میں مرکب شاذ ہی کیا گیا ہوگا۔ اب لگے ہاتھوں بعض ان تراکیب کو بھی دیکھ لیں جن میں خلاقانہ شان زیادہ پائی جاتی ہے، لیکن جو غالب کے انداز کی ہیں۔ عام رائے کے برخلاف، میر کے یہاں ایسی تراکیب اتنی شاذ نہیں ہیں کہ ان کو تلاش کرنے میں زحمت ہو۔ ان میں غالب کا سا تنوع نہیں ہے لیکن انداز وہی ہے۔ صرف دیوان اول کی سرسری ورق گردانی سے، اور مشہور اشعار کو چھوڑ کر بھی کثیر تعداد میں ایسی تراکیب ہاتھ آتی ہیں جو دفور معنی یا پیکر کے حسن یا استعارے کی ندرت کی مثال میں رکھی جا سکتی ہیں۔

ٹک سن کہ سو برس کی ناموس خامشی کھو
دو چار دل کی باتیں اب منہ پر آیاں ہیں

(ناموس خامشی)

رو و خال و زلف ہی ہیں سنبل و سبزہ و گل
آنکھیں ہوں تو یہ چمن آئینہ نیرنگ ہے

(آئینہ نیرنگ)

چشم کم سے دیکھ مت قمری تو اس خوش قد کو ٹک
آہ بھی سرو گلستان شکست رنگ ہے

(سرو گلستان شکست رنگ)

گل و سنبل ہیں نیرنگ قضا مت سرسری گذرے
کہ بگڑے زلف و رخ کیا کیا بناتے اس گلستاں کو

(نیرنگ قضا)

مقامر خانۂ آفاق وہ ہے
کہ جو آیا ہے یاں کچھ کھو گیا ہے

(مقامر خانۂ آفاق)

میں نے اس قطعۂ صناع سے سر کھینچا ہے
کہ ہر اک کوچے میں جس کے تھے ہنرور کتنے

(قطعۂ صناع)

جام خوں بن نہیں ملتا ہے ہمیں صبح کو آب
جب سے اس چرخ سیہ کاسہ کے مہماں ہوئے

(چرخ سیہ کاسہ)

چھوٹنا ممکن نہیں اپنا قفس کی قید سے
مرغ سیر آہنگ کو کوئی رہا کرتا نہیں

(مرغ سیر آہنگ)

اس طرح کی مثالیں بہت ہیں۔ ان مثالوں سے یہ بات بھی واضح ہوتی ہے کہ میر کی زیادہ تر تخلیقی تراکیب فارسی کے مروج اور مستقل محاورے پر مبنی ہیں (چرخ سیہ کاسہ، مرغ سیر آہنگ، قطعۂ صناع، وغیرہ۔) ان میں تخلیقی چمک دمک غالب کے برابر نہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان میں پیچیدگی بھی غالب جیسی نہیں ہے۔ ندرت طلب طبیعت اپنی عمارت انھیں چیزوں پر استوار کرتی ہے جو پہلے سے موجود ہوں، لیکن اس کی عمارت اپنی تفصیلات و جزئیات میں پہلے سے موجود بنیادوں سے مختلف بنتی ہے۔ غالب کا یہی عالم تھا۔

۵

انسانی تعلقات کی شاعری

میر کی زبان کے اس مختصر تجزیے اور غالب کے ساتھ موازنے سے یہ بات ظاہر ہو جاتی ہے کہ میر اور غالب میں اشتراک لسان ہے اور نہیں بھی۔ استعمال زبان سے ہٹ کر دیکھیے تو بھی اشتراک کے بعض پہلو نظر آتے ہیں۔ اوپر میں نے عرض کیا ہے کہ میر کے بعد غالب ہمارے سب سے بڑے انفرادیت پرست ہیں، اور ان دونوں کی انفرادیت پرستی ان کے کلام سے نمایاں ہونے والے عاشق کے کردار میں صاف نظر آتی ہے۔ محمد حسن عسکری نے لکھا ہے کہ فراق صاحب کا ایک بڑا کمال یہ بھی ہے کہ انھوں نے اردو غزل کو ایک نیا عاشق اور نیا معشوق دیا۔ عسکری صاحب کے خیال میں فراق کے عاشق کی نمایاں صفت "وقار" ہے۔ آگے وہ لکھتے ہیں کہ غالب کے یہاں بھی ایک طرح کا وقار ہے، لیکن اس میں نرگسیت اور انانیت ہے، اور میر کے یہاں بھی ایک نوع کا وقار ہے، لیکن اس میں خود سپردگی زیادہ ہے۔ عسکری صاحب فرماتے ہیں:

میر کے یہاں سپردگی بہت زیادہ ہے، لیکن وقار بھی ہاتھ سے نہیں جانے

جانے پاتا... میر ایک ایسی دنیا میں بستے ہیں جہاں قدر اولین انسانیت ہے... یہ عاشق محبوب سے محبت کا طالب نہیں۔ بس اتنا چاہتا ہے کہ اس کے ساتھ انسانوں جیسا برتاؤ کیا جائے، اس کے عالم و فاضل ہونے کی وجہ سے نہیں، بلکہ محض انسان ہونے کی وجہ سے... وہ انسان اس قدر ہے کہ ذہانت لازمی چیز نہیں رہتی۔چناں چہ اس کا وقار ایک خود دار انسان کا وقار ہے۔

اس بات سے قطع نظر کہ فراق صاحب کے عاشق میں کوئی وقار یا ذہانت ہے کہ نہیں، عسکری صاحب کا یہ قول بھی محل نظر ہے کہ میر کا عاشق اپنے معشوق سے محبت کا طالب نہیں، صرف انسانی برتاؤ کا طالب ہے، اور اس میں وہ وقار ہے جو خود دار انسانوں میں ہوتا ہے۔ واقعہ تو یہ ہے کہ میر کا عاشق اپنے معشوق سے صرف افلاطونی محبت نہیں، بلکہ ہم بستری کا طالب ہے۔ وہ ہم بستر ہوتا بھی ہے اور ہجر کے عالم میں ہم بستری کے ان لمحات کو یاد بھی کرتا ہے۔ یہ بات صحیح ہے کہ وہ انسان اس قدر ہے کہ اس کے لئے ذہانت لازمی چیز نہیں رہتی۔ لیکن اسی انسان پن کے باعث وہ معشوق سے ہاتھا پائی، گالی گلوج اور تشنیع بھی کر لیتا ہے اور ہوس ناکی کا بھی دعویٰ کرتا ہے۔ مگر ان باتوں کی بنا پر اس کے کردار میں کوئی انفرادیت نہیں ثابت کی جا سکتی۔ یہ باتیں تو اٹھارویں صدی کی غزل کا خاصہ ہیں اور آبرو سے لے کر مصحفی تک عام ہیں۔ درد تک کے یہاں اس کی جھلک مل جاتی ہے۔ رہا سوال وقار کا، تو جس چیز کو عسکری صاحب غالب کے عاشق کی انانیت کہتے ہیں، اسی کو ہم آپ اس کا وقار بھی کہہ سکتے ہیں۔ علاوہ بریں، جس طرح کا وقار عسکری صاحب نے میر کے یہاں ڈھونڈا ہے، وہ قائم کے یہاں بھی موجود ہے۔ صرف ایک، اور وہ بھی بہت مشہور شعر سن لیجیے ؎

گو ہم سے تم ملے نہ تو ہم بھی نہ مر گئے
کہنے کو رہ گیا یہ سخن دن گذر گئے

عسکری صاحب کی نکتہ رس نگاہ نے یہ بات تو دریافت کر لی تھی کہ اردو

شاعری میں عاشق کا ایک روایتی کردار ہے، اور میر و غالب کے یہاں اس روایتی کردار سے مختلف چیز ملتی ہے۔ اس چیز کو انھوں نے میر و غالب کی انفرادیت پرستی پر محمول کیا تھا، اور بجا محمول کیا تھا۔ لیکن اس نئے کردار کے خدوخال متعین کرنے میں انھوں نے کچھ جلدی فیصلہ کرلیا۔ شاید اس لئے کہ انھیں فراق صاحب کے یہاں ایک تیسری ہی طرح کی انفرادیت دکھائی تھی۔ فراق کے یہاں عاشق کی انفرادیت کا مختصر تجزیہ میں کہیں اور کرچکا ہوں۔ اوپر بھی میں نے اشارہ کیا ہے کہ میرے فراق صاحب نے کچھ زیادہ حاصل نہیں کیا۔ میر کے عاشق کی انفرادیت دراصل یہ ہے کہ وہ روایتی عاشق کی تمام صفات رکھتا ہے، لیکن ہم اس سے ایک انسان کی طرح ملتے ہیں، کسی لفظی رسومیات verbal convention کے طور پر نہیں۔ یہ انسان ہمیں اپنی ہی دنیا کا باشندہ معلوم ہوتا ہے، جب کہ رسومیاتی عاشق کے بارے میں ہم جانتے ہیں وہ بالکل خیالی اور مثالی ہوتا ہے۔ جیسا کہ میں اوپر عرض کرچکا ہوں، ہماری دنیا کا یہ انسان محمد تقی میر نہیں ہے اور نہ ہی یہ کسی fiction کا کردار ہے کہ اس کے motivations تلاش کئے جائیں، اس کی نفسیات کا تجزیہ کرنے میں ہندی کی چندی کی جائے، اس کے تضادات سے بحث کی جائے، اس کی خوبیاں واضح کی جائیں، اس کی خرابیوں پر منھ بنایا جائے۔ یعنی فکشن کے کردار کو ہم (اور فکشن نگار خود) اسی طرح برتتے ہیں جس طرح ہم حقیقی دنیا کے کسی شخص کو برتتے ہیں۔ فکشن کے کردار سے ہم اختلاف کرتے ہیں، اتفاق کرتے ہیں، نفرت کرتے ہیں، محبت کرتے ہیں، وغیرہ۔ اور سب سے بڑی بات وہ جو میں پہلے ہی کہہ چکا ہوں، کہ ہم اس کے motivations تلاش کرتے ہیں۔ اس نے ایسا کیوں کیا؟ اس نے ویسا کیوں نہ کیا؟ فکشن (بشمول ڈراما) کے کردار کی تنقید کا بنیادی سوال یہیں سے شروع ہوتا ہے۔ میر کے عاشق سے ہم اس طرح کا کوئی معاملہ نہیں رکھتے۔ بلکہ وہ ان معاملات سے بالاتر اور ماورا ہے۔ یعنی اس کی رسومیاتی حیثیت مسلم ہے، اور اس کے باوجود ہم اس کو عام انسان کی سطح پر دیکھتے ہیں اور اصلی انسان کی طرح اس کا تصور کرتے ہیں میر

کی۔یہی زمینی صفت ان کے اسلوب سے تجریدیت کم کردیتی ہے اور ان کی شاعری کو واقعے کی سطح پر لے آتی ہے۔یہی زمینی صفت ان کے استعاروں اور پیکروں میں ظاہر ہوتی ہے جو محسوسات سے مملو ہیں۔یہی زمینی صفت میر کے عشق میں جنسیت اور ان کی جنسیت میں امرد پرستی بن کر ظاہر ہوتی ہے۔یہی زمینی صفت انھیں معشوق سے پھکڑپن کرنے، اپنے آپ پر ہنسنے، آپ اپنا مذاق اڑانے، معشوق پر طنز کرنے کا انداز سکھاتی ہے۔ اسی صفت کی بنا پر میر کی زبان میں فارسی اور پراکرت کا غیر معمولی توازن نظر آتا ہے۔ اسی صفت کی بنا پر وہ دنیا اور دنیا کے معاملات میں اس قدر جذب ہیں کہ ان کا صوفیانہ میلان بھی اور کائنات کی عظیم الشان وسعت کا احساس بھی انھیں گوشت پوست کے احساسات سے بے خبر نہیں رکھتا۔ اسی کی بنا پر وہ کائنات کے اسرار سے واقف ہونے کے باوجود ان سے خوف زدہ نہیں ہوتے، کیوں کہ روزمرہ کی دنیا سے ان کا رشتہ مضبوط ہے، وہ اس دنیا کے ہیں، لیکن اس میں قید نہیں ہیں۔ اسی کی بنا پر وہ انسانی رشتوں کے تعلق سے ہمارے سب سے بڑے شاعر ہیں۔

میر کے عاشق کے کردار میں ان کی یہ تمام خصوصیات، جن کا اوپر ذکر ہوا، پوری طرح بروئے کار آتی ہیں۔ میر کے پورے کلام سے ایک ایسی شخصیت کا کردار ابھرتا ہے جس نے دنیا کے تمام سچ جھوٹ، دکھ سکھ، مسرت اور غم، تجزیہ اور انکشاف کو پوری طرح برتا ہے، پوری طرح برداشت کیا ہے۔ یہ شخصیت کسی چیز کے سامنے پست نہیں ہوتی۔ اس نے اتنا کچھ دیکھا، برتا اور سہا ہے کہ اس کی روح میں ہر شے نظر آتی ہے نظر آئی ہوئی سی کا عالم نظر آتا ہے۔ اسے کسی زوال پر، کسی عروج پر، کسی ہجر پر، کسی وصال پر، کسی موت پر، کسی زندگی پر، حیرت نہیں ہوتی۔ یہ شخصیت ہر طرح مکمل ہے، اور اس کا پرتو اس عاشق کے کردار پر پڑتا ہے جو میر کے کلام میں جلوہ گر ہے۔ میر پر یاس پرستی یا سراسر محزونی اور دل شکستگی کا حکم لگانے والے میر کے ساتھ انصاف نہیں کرتے، بلکہ ان کی شخصیت اور کلام کی عظمت کو محدود کردیتے ہیں۔ جس شخص کے یہاں ہر چیز

اپنی پوری قوت اور اپنے پورے پھیلاؤ کے ساتھ موجود ہو۔ اس کو کسی ایک طرف بند کردینا خود اس کے ساتھ ہی نہیں، پوری اردو شاعری کے ساتھ زیادتی ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ میر کا عاشق، اور اس کی پوری شخصیت بھی ان کی زبان ہی کی طرح بے تکلف، چونچال، طباع، پیچیدہ اور متنوع ہے۔

میر کے برعکس، غالب کے عاشق کی انفرادیت اس کی رسومیاتی شدت میں ہے۔ میر اور غالب ہمارے دو شاعر ہیں جن کے یہاں عاشق کا کردار، غزل کے رسومیاتی عاشق سے مختلف ہے اور اپنی شخصیت آپ رکھتا ہے۔ دونوں نے اس انفرادیت پرست کردار کو خلق کرنے کے لئے اپنے طریقوں سے کام لیا۔ غالب اور میر کا افتراق جتنا اس میدان میں ہے، اتنا اور کہیں نہیں ہے۔ میر نے رسومیات کی پابندی کرتے ہوئے بھی اپنے عاشق کو انسان کی سطح پر پہنچادیا۔ غالب نے رسومیات کو اس شدت سے برتا کہ ان کے یہاں عاشق کی ہر صفت اپنی مثال آپ ہوگئی۔ اپنے استعاراتی اور محاکاتی تخیل اور اس تخیل کے زمین سے اوپر اٹھنے اور تجرید پر مائل ہونے کی بنا پر غالب نے عاشق کے خواص وعادات، قول وفعل کے ہر رسومیاتی (یعنی خیالی اور مثالی) پہلو کو اس کی منتہائے کمال تک پہنچادیا۔ یہی وجہ ہے کہ رشک ہو یا خودداری، وفاداری ہو یا نرگسیت، وحشت وآوارگی ہو یا اندر ہی اندر جلنے اور ٹوٹنے کا رنگ، جنون اور سودا ہو یا طنز وخود آگاہی، شکست جسم ہو یا نقصان جاں، شوق شہادت ہو یا ذوق وصل، وہ تمام چیزیں جن کا حالی نے بڑے طربیہ لطف سے ذکر کیا ہے، غالب کے یہاں پوری، بلکہ مثالی شدت سے ملتی ہیں۔ مومن کے یہاں بھی بڑی حد تک ان چیزوں کی کارفرمائی ہے۔ لیکن مومن کا دماغ چھوٹا ہے، وہ استعارے تک نہیں پہنچ پاتے۔ ان کے یہاں کثیر المعنویت کا پتہ نہیں، اس لئے وہ ایک تجربے کے ذریعے کسی اور تجربے نہیں بیان کرسکتے۔ وہ بات کو گھماکر پھراکر، بہت بناکر کہتے ہیں، لیکن معنی آفرینی اور استعارے کی کمی کے باعث ان کی بات چھوٹی اور ہلکی رہ جاتی ہے۔ غالب کا معاملہ ہی اور ہے۔

ان کی استعاراتی جہت اتنی وسیع ہے کہ وہ عاشق کے تمام معاملات کو پیچ در پیچ وسعت دے دیتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ غالب کے یہاں عاشق، مومن کے مقابلے میں بہت زیادہ منفرد اور جاندار نظر آتا ہے۔ لہٰذا میزان کے ایک سرے پر میر ہیں، جو عاشق کو انسان بنا کر پیش کرتے ہیں، اور دوسری طرف غالب ہیں جو عاشق کو آئیڈیل بنا کر پیش کرتے ہیں۔ یہ کوئی تعجب کی بات نہیں کہ غالب گرمی اندیشہ کی بات کرتے ہیں اور میر اپنے شعر کو زلف سا پیچ دار بتاتے ہیں۔ دونوں کی اساس استعارے پر ہے، لیکن غالب کا استعارہ تجریدی ہے اور میر کا استعارہ مرئی۔

اس بات کی وضاحت چنداں ضروری نہیں کہ مثالی تنظیم و ترتیب، یعنی کسی چیز کو اس طرح اور اس حد تک بڑھانا کہ وہ مثالی ہو جائے، تجرید کے بغیر ممکن نہیں۔ ارسطو نے اسی لئے کہا تھا کہ اگر کوئی چیز بہت زیادہ بڑی ہو جائے تو اس کو دیکھنا ممکن نہ ہوگا۔ تجرید کے بہت سے تفاعل ہیں، اور ان میں سے ایک اہم تفاعل استعارہ بھی ہے۔ لہٰذا کوئی تعجب نہیں کہ غالب کے یہاں استعارہ اور تجرید نے مل کر عاشق کا مثالی کردار تعمیر کیا ہے۔ مندرجہ ذیل اشعار اس مثالی کردار، اور مثالی ہونے کی بنا پر اس کے unique ہونے کو ظاہر کرتے ہیں ؎

غالب مجھے ہے اس سے ہم آغوشی آرزو
جس کا خیال ہے گل جیب قبا ے گل

باوجود یک جہاں ہنگامہ پیدائی نہیں
ہیں چراغان شبستان دل پروانہ ہم

زخم سلوانے سے مجھ پر چارہ جوئی کا ہے طعن
ہے کہ لذت زخم سوزن میں نہیں

حسرت لذت آزار رہی جاتی ہے
جادۂ راہ وفا جز دم شمشیر نہیں

ہر قدم دوری منزل ہے نمایاں مجھ سے
میری رفتار سے بھاگے ہے بیاباں مجھ سے

خنجر سے چیر سینہ اگر دل نہ ہو دو نیم
دل میں چھری چبھو مژہ گر خوں فشاں نہیں

گنجائش عداوت اغیار اک طرف
یاں دل میں ضعف سے ہوس یار بھی نہیں

بس کہ ہوں غالب اسیری میں بھی آتش زیر پا
موئے آتش دیدہ ہے حلقہ مری زنجیر کا

کیجے بیاں سرور تب غم کہاں تلک
ہر مو مرے بدن پہ زبان سپاس ہے

سر پر ہجوم درد غریبی سے ڈالیے
وہ ایک مشت خاک کہ صحرا کہیں جسے

مری ہستی فضائے حیرت آباد تمنا ہے
جسے کہتے ہیں نالہ وہ اسی عالم کا عنقا ہے

سایہ میرا مجھ سے مثل دود بھاگے ہے اسدؔ
پاس مجھ آتش بجاں کے کس سے ٹھہرا جائے ہے

موج سراب دشت وفا کا نہ پوچھ حال
ہر ذرہ مثل جوہر تیغ آب دار تھا

بندگی میں بھی وہ آزادہ و خود بیں ہیں کہ ہم
الٹے پھر آئے در کعبہ اگر وا نہ ہوا

سو بار بند عشق سے آزاد ہم ہوئے
پر کیا کریں کہ دل ہی عدو ہے فراغ کا

دل سے مٹنا تری انگشت حنائی کا خیال
ہو گیا گوشت سے ناخن کا جدا ہو جانا

لرزتا ہے مرا دل زحمت مہر درخشاں پر
میں ہوں وہ قطرۂ شبنم کہ ہو خار بیاباں پر

برنگ کاغذ آتش زدہ نیرنگ بے تابی
ہزار آئینہ دل باندھے ہے بال یک تپیدن پر

ظاہر ہے کہ اشعار کی کمی نہیں۔ یہ بھی ظاہر ہے کہ جن اشعار میں مرئی پیکر ہیں بھی، وہ غیر مرئی باتوں کی وضاحت کے لئے ہیں۔ پورے کلام پر اسرار کی فضا محیط ہے، ایک نیم روشن دھند ہے جس کو دیکھ کر جھرجھری سی آجاتی ہے۔ صرف تین شعر ایسے ہیں (بندگی میں بھی، سو بار بند عشق، اور دل سے مٹنا) جن کے معاملات

پر روزمرہ کی دنیا کا دھوکا ہوسکتا ہے۔ اور ان میں بھی ایک شعر ایسا ہے جس میں پوری دنیا ایک انگشت حنائی میں سمٹ آئی ہے۔ یہاں ہر چیز تصور کی ہوئی سی ہے، نظر آئی ہوئی سی نہیں۔ یہاں وہ مبالغہ نہیں ہے جو ہم آپ استعمال کرتے ہیں۔ یہاں ہر چیز کو نچوڑ کر اس کے جوہر کو تمام کرۂ ارض پر پھیلا دیا گیا ہے۔ یہ وہ عالم ہے جس میں بے چارگی بھی بادشاہ وقت کا دبدبہ رکھتی ہے۔ یہاں بقول میر "تجرید کا فراغ" ہے، جس کی بنا پر آفتاب اپنے سائے سے بھی بھاگتا ہے۔

غالب کے علی الرغم میر دنیاوی رشتوں کے شاعر ہیں۔ انھوں نے اپنے عاشق کو دنیا میں پیش کرنے کے لئے اور اس کی انفرادیت ثابت کرنے کے لئے اس کے بارے میں بہت سی باتیں خود اس کی زبان سے اور دوسروں کی زبان سے کہلائی ہیں۔ ایسی رشتوں کی یہ صورتیں حسب ذیل ہیں:

عاشق اپنے عادات و خواص و کیفیات کے بارے میں یوں اظہار خیال کرتا ہے، گویا وہ معشوق سے گفتگو کر رہا ہو، یا معشوق کو موجود فرض کر رہا ہو۔ یہ معاملہ بندی نہیں ہے۔ بلکہ اس میں اور معاملہ بندی میں دو بہت بڑے فرق ہیں۔ پہلی بات تو یہ کہ معاملہ بندی میں خود عاشق کے حالات و کیفیات و عادت کا بیان نہیں ہوتا۔ بلکہ معشوق کی طرف سے کہی یا کی ہوئی بات کا حوالہ ہوتا ہے۔ معشوق کو یہاں بھی موجود فرض کرسکتے ہیں، لیکن بات معشوق کے قول فعل کی ہوتی ہے، عاشق کے قول فعل کی نہیں۔ دوسرا فرق یہ ہے کہ معاملہ بندی میں شکایت یا تحسین کا رنگ ہوتا ہے اور وہ کسی مخصوص صورت حال کے حوالے سے ہوتا ہے۔ میر نے جو انداز اختیار کیا ہے، اس میں عاشق اپنے قول فعل سے معشوق کو اپنے بارے میں آگاہ کرتا ہے۔ اس میں شکایت یا تحسین کا رنگ بہت کم ہوتا ہے، اور اگر ہوتا بھی ہے تو کسی مخصوص صورت حال کے حوالے سے نہیں، بلکہ کسی عام صورت حال کے حوالے سے۔ مثال کے طور پر، معاملہ بندی کے چند اشعار حسب ذیل ہیں ؎

مومن:
الٹے وہ شکوے کرتے ہیں اور کس ادا کے ساتھ
بے طاقتی کے طعنے ہیں عذر جفا کے ساتھ

مومن : یارب وصال یار میں کیوں کر ہو زندگی
نکلی ہی جان جاتی ہے ہر ہر ادا کے ساتھ

مومن : کہنا پڑا درست کہ آتنا رہے لحاظ
ہر چند وصل غیر کا انکار ہے غلط

مومن : کس نے اور کو دیکھا کس کی آنکھ جھپکی ہے
دیکھنا ادھر آؤ پھر نظر ملا دیکھیں

مصحفی : کچھ ہماری بھی تمہیں فکر ہے اب یا کہ نہیں
جوں ہی یہ بات کہی اس سے تو بولا کہ نہیں

مصحفی : میں اور کسی بات کا شاکی نہیں تجھ سے
یہ وقت کے اوپر ترا انکار غضب ہے

غالب : کہا تم نے کہ کیوں ہو غیر کے ملنے میں رسوائی
بجا کہتے ہو سچ کہتے ہو پھر کہیو کہ ہاں کیوں ہو

داغ : کیا اضطراب شوق نے مجھ کو خجل کیا
وہ پوچھتے ہیں کہیے ارادے کہاں کے ہیں

ظاہر ہے کہ تمام غزل گویوں کی طرح میر نے بھی معاملہ بندی کے اشعار کہے ہیں معاملہ بندی میں کمی (یا اس میں تنگ دامانی) یہ ہے کہ وہ ہمیں عاشق یا معشوق کی شخصیت کے بارے میں کوئی نئی بات نہیں بتاتی۔ اس کی خوبی یہ ہے کہ اس کے ذریعہ عشق کی واردات actualise ہو جاتی ہیں۔ میر کے یہاں سے معاملہ بندی

کے چند شعر ملاحظہ ہوں۔ دیوان اول کی ایک غزل میں قطعہ ہے ؎

کل تھی شب وصل اک ادا پر — اس کی گئے ہوتے ہم تو مر رات
جاگے تھے ہمارے بخت خفتہ — پہنچا تھا بہم وہ اپنے گھر رات
کرنے لگا پشت چشم نازک — سوتے سے اٹھا جو چونک کر رات
تھی صبح جو منہ کو کھول دیتا — ہر چند کہ تب تھی اک پہر رات
پر زلفوں میں منہ چھپا کے پوچھا — اب ہووے گی میر کس قدر رات

کچھ تو قطعہ بندی کی وجہ سے، اور کچھ میر کی فطری "پیچ داری" کی بنا پر یہ اشعار معاملہ بندی کی حد سے کچھ آگے نکل گئے ہیں۔ ورنہ اسی مضمون کو مرزا علی لطف نے ایک ہی شعر میں خوب باندھا ہے ؎

یہ بھی ہے نئی چھیڑ کہ اٹھ وصل میں سو بار
پوچھے ہے کہ کتنی رہی شب کچھ نہیں معلوم

معاملہ بندی کو غزل کے اس انداز سے بھی بالکل الگ رکھنا چاہیئے جس میں شاعر بظاہر تو معشوق کو مخاطب کرتا ہے، لیکن دراصل وہ اپنے آپ سے بات کر رہا ہوتا ہے۔ مثلاً غالب ؎

تجھ سے قسمت میں مری صورت قفل ابجد
تھا لکھا بات کے بنتے ہی جدا ہونا
ملنا ترا اگر نہیں آساں تو سہل ہے
دشوار تو یہی ہے کہ دشوار بھی نہیں

یا پھر ایسے اشعار ہیں جن میں بظاہر معشوق سے خطاب ہے، لیکن خود کلامی کا لہجہ بھی نمایاں ہے۔ مثلاً غالب ؎

ہے مجھ کو تجھ سے تذکرۂ غیر کا گلہ
ہر چند بر سبیل شکایت ہی کیوں نہ ہو
ابھی ہم قتل گہ کا دیکھنا آساں سمجھتے ہیں
نہیں دیکھا شناور جوئے خوں میں تیرے توسن کو

میر کے جس انداز پر یہاں گفتگو مقصود ہے، وہ ان سب سے مختلف ہے۔ اس میں انکشاف ذات یا کم سے کم براہ راست self-revelation کا رنگ ہے۔ جیساکہ اوپر مذکور ہوا، ایسے اشعار میں عاشق اپنے عادات و کوائف بیان کرتا ہے اور معشوق کو موجود فرض کرتا ہے۔ یعنی وہ معشوق کو اپنی صورت حال سے مطلع کرتا ہے۔ ظاہر ہے کہ ایسی صورت میں معاملہ رسومیاتی حد بندیوں سے نکل جاتا ہے اور انسانی تعلق کی سطح براہ راست قائم ہوجاتی ہے۔ واضح رہے کہ ایسے اشعار میں اظہار عشق یا خواہش یا تمنا کا اظہار نہیں ہوتا۔ یہ بات، کہ عاشق اپنے معشوق کو اپنی صورت حال سے مطلع کررہا ہے، خود ہی اظہار عشق یا اظہار خواہش یا اظہار تمنا (یا ان سب) کا حکم رکھتی ہے۔ لہٰذا اس طرح کے اشعار میں وہ شخص اپنا اظہار حال کررہا ہے، وہ مرکزی اہمیت اختیار کرجاتا ہے۔ چند اشعار ملاحظہ ہوں۔

دیوان چہارم:
لطف و مہر و خشم و غضب ہم ہر صورت میں راضی ہیں
حق میں ہمارے کر گذرو بھی جو کچھ جانو بہتر تم

دیوان چہارم:
چپ ہیں کچھ جو نہیں کہتے ہم کار عشق کے حیراں ہیں
سوچو حال ہمارا ٹک تو بات کی تہ کو پاؤ تم

دیوان اول:
رنگ شکستہ میرا بے لطف بھی نہیں ہے
ایک آدھ رات کو تو یاں بھی سحر کرو تم

دیوان چہارم:
عہد کیے جاؤں ہوں اب کی آخر مجھ کو غیرت ہے
تو بھی منانے آوے گا تو ساتھ نہ تیرے جاؤں گا

دیوان اول:
ویسا کہاں ہے ہم سے جیساکہ آگے تھا تو
اوروں سے مل کے پیارے کچھ اور ہوگیا تو

دیوان اول

ہم وے ہیں جن کے خوں سے تری راہ سب ہے گل
مت کر خراب ہم کو تو اوروں میں سان کر

دیوان دوم:

اب تنگ ہوں بہت میں مت اور دشمنی کر
لاگو ہو میرے جی کا اتنی ہی دوستی کر

دیوان اول:

دل وہ نگر نہیں کہ پھر آباد ہو سکے
پچھتاؤ گے سنو ہو یہ بستی اجاڑ کر

دیوان دوم:

آج ہمارے گھر آیا ہے تو کیا ہے یاں جو نثار کریں
الا کھینچ بغل میں تجھ کو دیر تلک ہم پیار کریں

دیوان سوم:

وجہ بے گانگی نہیں معلوم
تم جہاں کے ہو واں کے ہم بھی ہیں

اپنا شیوہ نہیں کجی یوں تو
یار جی ٹیڑھے بانکے ہم بھی ہیں

دیوان اول:

ہنوز لڑکے ہو تم قدر میری کیا جانو
شعور چاہیئے ہے امتیاز کرنے کو

دیوان دوم:

اتنا کہا نہ ہم سے تم نے کبھو کہ آؤ
کاہے یوں کھڑے ہو وحشی سے بیٹھ جاؤ

دیوان اول : درویش ہیں ہم آخر دو اک نگہ کی فرصت
گوشے میں بیٹھے پیارے تم کو دعا کریں گے

دیوان اول : چاہوں تو بھر کے کولی اٹھا لوں ابھی تمھیں
کیسے ہی بھاری ہو مرے آگے تو پھول ہو

دیوان چہارم : در پر سے ترے اب کے جاؤں گا تو جاؤں گا
یاں پھر اگر آؤں گا سید نہ کہاؤں گا

ن چہارم : عشق میں کھوئے جاؤ گے تو بات کی تہ بھی پاؤ گے
قدر ہماری کچھ جانو گے دل کو کہیں جو لگاؤ گے

دیوان پنجم : برسوں میں پہچان ہوئی تھی سو تم صورت بھول گئے
یہ بھی شرارت یاد رہے گی ہم کو نہ جانا جانے سے

دیوان دوم : یہ طشت و تیغ ہے اب یہ میں ہوں اور یہ تو
ہے ساتھ میرے ظالم دعویٰ تجھے اگر کچھ

اس طرح کے اشعار کے ساتھ ان شعروں کو بھی رکھا جائے جن میں دونوں
کانات ہیں، یعنی یہ کہ عاشق کا مخاطب معشوق ہے، یا کوئی بھی نہیں ہے، تو ایسے
عار کی تعداد سیکڑوں سے زیادہ ہوگی جن میں میر کے عاشق نے اپنی شخصیت کا
ہار کیا ہے۔ اس طرح کے اشعار میں بھی معاملہ غالب سے مختلف ہے، کیوں کہ
ب کے یہاں ذہنی وقوعے یعنی mental event کا اظہار ہے، جب کہ میر کے
ال موجود یعنی فوری صورت حال کا۔ مثلاً غالب کے دو شعر میں نے جو اوپر نقل
ۓ ہیں (ہے مجھ کو تجھ سے اور ابھی ہم قتل گہ) دونوں میں ان ذہنی اعمال کا

ذکر ہے جن کا براہ راست تعلق فوری صورت حال سے نہیں ہے، بلکہ وہ عام صورت حالات کا اظہار کر رہے ہیں۔ ان کے برعکس، میر کے مندرجہ ذیل اشعار میں فوری صورت حال کا ذکر ہے۔ اور یہی وجہ ہے کہ ان اشعار کے ذریعہ بھی عاشق کی انفرادی حیثیت ظاہر اور قائم ہوتی ہے ؎

دیوان اول: کہتے نہ تھے کہ جان سے جاتے رہیں گے ہم
اچھا نہیں ہے آ نہ ہمیں امتحان کر

دیوان اول: تا کشتۂ وفا مجھے جانے تمام خلق
تربت پہ میری خون سے میرے نشان کر

دیوان چہارم: تجھ کو ہے سوگند خدا کی میری اور نگاہ نہ کر
چشم سیاہ ملا کر یوں ہی مجھ کو خانہ سیاہ نہ کر

دیوان سوم: جس چمن زار کا تو ہے گل تر
بلبل اس گلستاں کے ہم بھی ہیں

دیوان دوم: زردیِ رخ رونا ہر دم کا شاہد دو جب ایسے ہوں
چاہت کا انصاف کرو تم کیوں کر ہم انکار کریں

دیوان چہارم: ہم فقیروں کو کچھ آزار تمھیں دیتے ہو
یوں تو اس فرقے سے سب لوگ دعا لیتے ہیں

دیوان اول: چھوڑ جاتے ہیں دل کو تیرے پاس
یہ ہمارا نشان ہے پیارے

دیوان اول: دل کی کچھ قدر کرتے رہیو تم
یہ ہمارا بھی ناز پرور تھا

دیوان پنجم: دور بہت بھاگو ہو ہم سے سیکھے طریق غزالوں کا
وحشت کرنا شیوہ ہے کیا اچھی آنکھوں والوں کا

دیوان چہارم: خانہ آبادی ہیں بھی دل کی یوں ہے آرزو
جیسے جلوے سے ترے گھر آرسی کا بھر گیا

مندرجہ بالا دونوں طرح کے اشعار میں سے اکثر ایسے ہیں جن کے لہجے میں ...نت، خود اعتمادی، اپنی قدر و قیمت کا پورا احساس، اور کہیں کہیں المیہ میرِ... وقار ہے۔ کہیں کہیں مزاح تو کہیں عام آدمی کی سی تلخی یا چڑچڑاپن ہے۔ کہیں ...لاکی اور فریب کاری کا بھی شائبہ ہے۔ اگر وہ مسکین روتا بسورتا میر، یا وہ زار ...ر جوں ابر بہار روتا ہوا میر جو ہمارے نقادوں کے آئینہ خانوں میں جلوہ گر ...ے، ان اشعار میں نظر نہیں آتا تو میرا قصور نہیں۔ میر کا کلام میر کا سب سے بڑا ...داہ ہے اور میر کے نقاد اور نکتہ شناس اگر اس گواہی کے بدلے مفروضات پر مبنی ...اہیوں کو تسلیم کریں تو یہ بھی میرا قصور نہیں۔

معشوق سے براہ راست گفتگو اور اظہار حال والے اشعار کی ضمن میں ایسے ...عار بھی آتے ہیں جن میں عاشق نے معشوق کو برا بھلا کہا ہے، جلی کٹی سنائی ...، یا اس کے کردار پر حملہ کیا ہے۔ ان اشعار میں وہ تہ داری اور پیچیدگی بہت ...ہے جس سے مندرجہ بالا اشعار میں سے اکثر شعر متصف ہیں۔ لیکن جلی کٹی سنانے ...لے ان اشعار میں واسوخت کا بھی رنگ نہیں ہے، بلکہ وہی روزمرہ زندگی ... حوالے سے بات کہنے کا انداز ہے جو اس میدان میں میر کا خاصہ ہے۔ اس ...ح کے اشعار انیسویں صدی کے شعرا میں تقریباً مفقود ہیں۔ اٹھارویں صدی ...) تھوڑا بہت ان کا چلن ضرور ملتا ہے۔ میر کے یہاں یہ لہجہ دوسرے شعرا کے

مقابلے میں زیادہ عام اور زیادہ متنوع ڈھنگ سے نظر آتا ہے۔ دیوان سوم اور
چہارم سے کچھ اشعار بغیر کسی خاص تلاش کے نقل کرتا ہوں ؂

دیوان سوم: سنا جاتا ہے اے گھتیے ترے مجلس نشینوں سے
کہ تو دامدو پئے ہے رات کو مل کر کینوں سے

دیوان چہارم: اب تو جوانی کا یہ نشہ ہی بے خود تجھ کو رکھے گا
ہوش گیا پھر آوے گا تو دیر تلک پچھتاوے گا

دیوان چہارم: خلاف وعدہ بہت ہوئے ہو کوئی تو وعدہ وفا کرو اب
ملاکے آنکھیں دروغ کہنا کہاں تلک کچھ حیا کرو اب

دیوان چہارم: جو وجہ کوئی ہو تو کہنے میں بھی کچھ آوے
باتیں کرو ہو بگڑی منھ کو بنا بنا کر

دیوان چہارم: کیا رکھیں یہ تم سے توقع خاک سے آکے اٹھاؤ گے
راہ میں دیکھو افتادہ تو اور لگاؤ ٹھوکر تم

دیوان چہارم: غریبوں کی تو پگڑی جامے تک لے ہے اترا تو
تجھے اے سیم بر لے بر میں جو زردار عاشق ہو

دیوان سوم: عاقبت تجھ کو لب میں راہ راہ
لے گیا ہے راہ سے اے تنگ پوش

دیوان چہارم: غیر کی ہمراہی کی عزت جی مارے ہے عاشق کا
پاس کبھو جو آتے ہو تو ساتھ اک تحفہ لاتے ہو

دیوان سوم: کیسی وفا و الفت کھاتے عبث ہو قسمیں
مدت ہوئی اٹھا دیں تم نے یہ ساری رسمیں

دوسری صورت، جس میں معنوی پیچیدگی کم، لیکن ڈرامائی دلچسپی وافر ہے، یہ ہے کہ کوئی دوسرا شخص، یا کئی لوگ مل کر، معشوق کو میر کی حالت سے مطلع کرتے ہیں، اس کو رائے مشورہ دیتے ہیں، اس کو سمجھاتے ہیں۔ یہ لوگ کون ہیں، یہ بات واضح نہیں کی جاتی، لیکن لہجے سے لگتا ہے کہ یہ معشوق کے قریب والے یا ہم راز نہیں ہیں۔ معلوم ہوتا ہے کہ عاشق اور معشوق کی باتیں اب اتنی عام ہو چلی ہیں کہ لوگ معشوق کے پاس جاکر میر کے تعلق سے گفتگو کرنا عوامی فریضہ سمجھتے ہیں! اس قسم کے اشعار کی کثرت کے باعث میر کے عاشق کی دنیا نہ صرف بہت آباد اور مصروف معلوم ہوتی ہے، بلکہ اس کا عشق بھی روزمرہ کی دنیا کے لئے concern اور تردد کی چیز معلوم ہوتا ہے۔ اور یہ concern یہ تشویش و تردد، یہ لگاؤ، خالص انسانی ہے۔ اس میں اخلاقی برتری یا ناصحانہ اصلاح کا کوئی شائبہ نہیں۔ جو لوگ معشوق سے گفتگو کرنے جاتے ہیں، وہ سب اس معاملے کو بالکل روزمرہ کے معاملات سطح پر برتتے ہیں۔ کوئی تصنع، کوئی تیزی، کوئی sentimental اپیل، یعنی جذبے کے تقاضے سے زیادہ الفاظ کا صرفہ، ایسی کوئی بات نہیں ہے

دیوان سوم: تم کبھو میر کو چاہو سو کہ چاہیں ہیں تمھیں
اور ہم لوگ تو سب ان کا ادب کرتے ہیں

دیوان سوم: گیا اس شہر ہی سے میر آخر
تمھاری طرز بد سے کچھ نہ تھا خوش

دیوان سوم: کیوں کر نہ ہو تم میر کے آزار کے درپے
یہ جرم ہے اس کا کہ تمھیں پیار کرے ہے

دیوان اول: ٹک میر جگر سوختہ کی جلد خبر لے
کیا یار بھروسا ہے چراغ سحری کا

دیوان دوم: حمیت اس کے تئیں کہتے ہیں جو میر میں تھی
گیا جہاں سے پہ تیری گلی میں آنہ رہا

دیوان چہارم: رحم کیا کر لطف کیا کر پوچھ لیا کر آخر ہے
میر اپنا غم خوار اپنا پھر زار اپنا بیمار اپنا

دیوان دوم: صرفہ آزار میر میں نہ کرو
خستہ اپنا ہے زار ہے اپنا

دیوان دوم: گھر کے آگے سے ترے نعش گئی عاشق کی
اپنے دروازے تلک تو بھی تو آیا ہوتا

دیوان دوم: کیہ وہ شکستہ پا ہمہ حسرت نہ کیوں کہ جائے
جو ایک دن نہ تیری گلی میں چلا پھرا

دیوان سوم: تم کہتے ہو بوسہ طلب تھے شاید شوخی کرتے ہوں
میر تو چپ تصویر سے تھے یہ بات انھوں سے عجب سی ہے

دیوان سوم: تمھارے پاؤں گھر جانے کو عاشق کے نہیں اٹھتے
تم آؤ تو تمھیں آنکھوں پہ سر پر اپنے جا دیوے

دیوان دوم: تھی جب تلک جوانی رنج و تعب اٹھائے
اب کیا ہے میر جی میں ترک ستم گری کر

اس طرح کے اشعار عاشق و معشوق کے مابین ایک نیا ربط، بلکہ نئی مساوات قائم کر دیتے ہیں۔ اکثر اشعار میں افسانے کی سی کیفیت ہے، اس معنی میں کہ اشعار میں جو بات بیان ہو رہی ہے، اس کے پہلے بھی کچھ ہو چکا ہے۔ لہٰذا ایسے اشعار کی وجہ سے میر کے عاشق کی دنیا بہت بھری بھری اور مصروف معلوم ہوتی ہے۔ لیکن غزل کی عام دنیا میں معشوق براہ راست عاشق سے بہت کم ہم کلام ہوتا ہے۔ معشوق کی گفتگو اگر غزل میں بیان بھی ہوتی ہے تو ہمیشہ کسی دوسرے کے الفاظ میں۔ زیادہ تر عاشق ہی معشوق کی گفتگو بیان کرتا ہے۔ معاملہ بندی کے ذیل میں جو چند شعر میں نے نقل کئے، ان میں یہ بات واضح طور پر نظر آتی ہے۔ لیکن میر نے عام طریقے کے خلاف جا کر معشوق اور عاشق کی براہ راست گفتگو بھی بیان کی ہے۔ معشوق کا لہجہ یا الفاظ یا دونوں، عام طور پر استہزائیہ اور تمسخرانہ ہوتے ہیں۔ لیکن کبھی کبھی اس کے برعکس بھی ہوتا ہے۔ ایک قطعہ میں نے اوپر نقل کیا ہے (اب ہووے گی میر کس قدر رات)، اس میں معشوق کا لہجہ ناز سے بھرپور ہے، لیکن تمسخرانہ یا طنزیہ نہیں ہے۔ اب چند شعر ایسے نقل کرتا ہوں جن میں معشوق براہ راست مخاطب ہے (یا اس کی گفتگو براہ راست تقریر direct speech کے انداز میں نقل ہوئی ہے۔) ان اشعار میں معشوق طنز و استہزا کا بادشاہ نظر آتا ہے ؎

دیوان دوم: میں بے نوا اڑا تھا بوسے کو اس کے لب کے
ہر دم صدا یہی تھی دے گذرو ٹال کیا ہے

پر چپ ہی لگ گئی جب ان نے کہا کہ کوئی
پوچھو تو شاہ جی سے ان کا سوال کیا ہے

دیوان سوم: کہنے لگا کہ شب کو میرے تئیں نشہ تھا
مستانہ میر کو میں کیا جان کر کے مارا

دیوان دوم: یہ چھیڑ دیکھ ہنس کے رخ زرد پر مرے
کہتا ہے میر رنگ تو اب کچھ نکھر چلا

دیوان دوم: کاہے کو میں نے میر کو چھیڑا کہ ان نے آج
یہ دردِ دل کہا کہ مجھے دردِ سر رہا

اس شعر کے بارے میں کہا جاسکتا ہے کہ ممکن ہے اس کا متکلم معشوق نہ ہو، بلکہ کوئی دوست یا شناسا ہو۔ اس کے دو جواب ممکن ہیں۔ اول تو یہ کہ اس شعر کے دو ہی متکلم ہو سکتے ہیں، یا کوئی دوست شناسا، یا خود معشوق۔ شعر میں براہ راست اشارہ نہ ہونے کی وجہ سے دونوں امکان برابر کے قوی ہیں دوسری بات یہ کہ درد کا ذکر، اور میر کی طرف سے دردِ دل کا پرزور و شور بیان اس گمان کو قوی تر کردیتا ہے کہ متکلم معشوق ہی ہے۔

دیوان سوم: ہوا میں میر جو اس بت سے سائل بوسۂ لب کا
لگا کہنے ظرافت سے کہ شہ صاحب خدا دیوے

دیوان سوم: مضطرب ہو جو ہری کی میر
پھر کے بولا کہ بس کہیں رہ بھی

دیوان پنجم: کہنے لگا کہ میر تمھیں بیچوں گا کہیں
تم دیکھیو نہ کہیو غلام اس کے ہم نہیں

دیوان چہارم: شوخی تو دیکھو آپ ہی کہا آؤ بیٹھو میر
پوچھا کہاں تو بولے کہ میری زبان میر

ان اشعار میں معشوق کا لہجہ استہزائیہ ہے، کہیں کہیں اس میں لگاوٹ بھی ہے۔ لیکن عاشق بھی کوئی مجہول، پس ماندہ شخصیت نہیں رکھتا۔ اکثر تو وہ اپنے انداز

گفتگو یا الفاظ کے انتخاب کے ذریعہ یہ ظاہر کردیتا ہے کہ اس نے بھی معشوق کے ساتھ شوخی برتی ہے۔ کبھی کبھی ایسا معلوم ہوتا ہے کہ عاشق کے لئے معشوق کی ادائے ناز معشوق کے واقعی اقوال وافعال سے بھی زیادہ اہم ہے۔ لہٰذا میر کی "پیچ داری" یہاں بھی موجود ہے۔

تیسری صورت یہ ہے کہ ایک شخص، یا کچھ لوگ (مثلاً کوئی دوست شناسا، یا عام لوگ) عاشق کے حالات، اس کی زندگی اور موت، اس کی شکل وشباہت وغیرہ پر تبصرے کرتے ہیں۔ کبھی کبھی اس تبصرے میں رائے مشورہ بھی شامل ہو جاتا ہے۔ لیکن لوگوں کی اس کثرت کے باوجود پنچائتی کیفیت نہیں پیدا ہوتی، کیونکہ عاشق اپنی سی کرتا ہے، یا کر گذرتا ہے ؎

دیوان سوم:
جہاں میں میرے کاہے کو ہوتے ہیں پیدا
سنا یہ واقعہ جن نے اسے تاسف تھا

دیوان اول:
مانند شمع مجلس شب اشک بار پایا
القصہ میر کو ہم بے اختیار پایا

دیوان اول:
آہوں کے شعلے جس جا اٹھتے تھے میرے شب
واں جا کے صبح دیکھا مشت غبار پایا

دیوان اول:
گلی میں اس کی گیا سو گیا نہ بولا پھر
میں میر میر کر اس کو بہت پکار رہا

دیوان اول:
کہیں ہیں میر کو مارا گیا شب اس کے کوچے میں
کہیں وحشت میں شاید بیٹھے بیٹھے اٹھ گیا ہوگا

دیوان دوم :
کل تک تو ہم دے ہنستے چلے آئے تھے یوں ہی
مرنا بھی میر جی کا تماشا سا ہو گیا

دیوان سوم :
خراب احوال کچھ بکتا پھرے ہے دیر و کعبے میں
سخن کیا معتبر ہے میر سے واہی تباہی کا

دیوان سوم :
تسبیحیں ٹوٹیں خرقے مصلے پھٹے جلے
کیا جانے خانقاہ میں کیا میر کہہ گئے

دیوان پنجم :
آہ سے تھے رخنے چھاتی میں پھیلنا ان کا یہ سہل نہ تھا
دو دو ہاتھ تڑپ کر دل نے سینۂ عاشق چاک کیا

دیوان پنجم :
نالۂ میر سواد میں ہم تک دوشیں شب سے نہیں آیا
شاید شہر سے ظالم کے عاشق وہ بدنام گیا

دیوان پنجم :
دخل مروت عشق میں تھا تو دروازے سے تھوڑی دور
ہمرہ نعش عاشق کی اس ظالم کو بھی آنا تھا

دیوان پنجم :
ایک پریشاں طرفہ جماعت دیکھی چاہنے والوں کی
جینے کے خواہاں نہیں ہیں مرنے کو تیار ہیں سب

دیوان پنجم :
کیا کیا خواہش بے کس بے بس مشتاق اس سے رکھتے ہیں
لیکن دیکھ کے رہ جاتے ہیں چپکے سے ناچار ہیں سب

دیوان ششم : جاتے ہیں اس کی جانب مانند تیر سیدھے
مثل کمان حلقہ قامت خمیدہ مردم

دیوان ششم : اے اضطراب خوں ریزی پہ ہے ناچار ہیں اس میں
وگرنہ عجز تابی تو بہت سی میر کرتے ہیں

دیوان اول : میر صاحب رلا گئے سب کو
کل وے تشریف یاں بھی لائے تھے

دیوان اول : کہیں تو ہیں کہ عبث میر نے دیا جی کو
خدا ہی جانے کہ کیا جی میں اس کے آئی ہو

دیوان دوم : گفتگو اتنی پریشاں حال کی یہ درہمی
میر کچھ دل تنگ ہے ایسا نہ ہو سودا ہو میاں

دیوان دوم : تیغ و تبر رکھ نہ کرو پاس میر کے
ایسا نہ ہو کہ آپ کو ضائع وے کر رہیں

اس صورت حال کا دوسرا پہلو یہ ہے کہ لوگ ، یا دوست آشنا ، عاشق سے براہ راست گفتگو کرتے ہیں ؎

دیوان اول : میر عمداً بھی کوئی مرتا ہے
جان ہے تو جہان ہے پیارے

دیوان اول : لیتے ہی نام اس کا سوتے سے چونک اٹھے ہو
ہے خیر میر صاحب کچھ تم نے خواب دیکھا

دیوان سوم: کیا تم کو پیار سے وہ اے میر منھ لگا دے
پہلے ہی چومے تم تو کاٹو ہو گال اس کا

دیوان اول: چلا نہ اٹھ کے وہیں چپکے پھر تو میر
ابھی تو اس کی گلی سے پکار لایا ہوں

دیوان چہارم: چشمک۔ چتون۔ نیچی نگاہیں جاہ کی تیری مشعر ہیں
میر عبث مکرے ہے ہم سے آنکھ کہیں تو لگائی ہے

دیوان چہارم: چپکے سے کچھ آجاتے ہو آنکھیں بھر بھر لاتے ہو
میر گذرتی کیا ہے دل پر کڑھا کرو ہو اکثر تم

دیوان چہارم: لگو ہو زور باراں رونے چلتے بات چاہت کی
کہیں ان روزوں تم بھی میر صاحب زار عاشق ہو

عاشق (اور اس کے حوالے سے معشوق) کی کردار سازی میں ان اشعار کا بھی بہت بڑا حصہ ہے جن میں عاشق خود کلامی سے کام لیتا ہے، یا اپنے حالات کسی دوسرے شخص سے بیان کرتا ہے۔ چوں کہ اس طرح کے تمام اشعار میں گفتگو کا انداز اور روزمرہ کے واقعات کا ذکر ہوتا ہے، اس لئے ان میں وہ مخصوص شاعرانہ واقعیت پیدا ہو جاتی ہے جسے رین سم شاعری کی افسانویت کا نام دیتا ہے۔ یعنی یہ بات ہم پر واضح رہتی ہے کہ ہم کسی اصلی شخص کی گفتگو نہیں سن رہے ہیں، لیکن جو کہا جا رہا ہے وہ اصلی دنیا ہی سے مستعار ہے۔ دیوان چہارم کے چند شعر دیکھیے ؎

کیا ہم بیاں کسو سے کریں اپنے ہاں کی طرح
کی عشق نے خرابی سے اس خانداں کی طرح

چھپ لگ کے بام و در سے گلی کوچے میں سے میر
میں دیکھ لوں ہوں یار کو اک بار ہر طرح

کیسی کیسی خرابی کھینچی دشت و در میں سرمارا
خانہ خراب کہاں تک پھریے ایسا ہو گھر جاویں ہم

پاس ظاہر سے اسے تو دیکھنا دشوار ہے
جائیں گے مجلس میں تو ایدھر ادھر دیکھیں گے ہم

حیرت سے عاشقی کی پوچھا تھا دوستوں نے
کہہ سکتے کچھ تو کہتے شرما کے رہ گئے ہم

اس کی نہ پوچھو دوری میں ان نے پرسش حال ہماری نہ کی
ہم کو دیکھو مارے گئے ہیں آکر پاس وفا سے ہم

کیا کیا عجز کریں ہیں لیکن پیش نہیں کچھ جاتا میر
سر رگڑے ہیں آنکھیں ملیں ہیں اس کے حنائی پا سے ہم

ضعف دماغ سے کیا پوچھو ہو اب تو ہم میں حال نہیں
آتا ہے کہ طپش سے دل کی سر پر زدہ دھمال نہیں

کب تک دل کے ٹکڑے جوڑوں میر جگر کے لختوں سے
کسب نہیں ہے پارہ دوزی میں کوئی دھمال نہیں

عشق کی رہ میں پاؤں رکھا سو رہنے لگے کچھ رفتہ سے
آگے چل کر دیکھیں ہم اب گم ہوویں یا پیدا ہوں

کوئی طرف یاں ایسی نہیں جو خالی ہووے اس سے میر
یہ طرفہ ہے شور جرس سے چار طرف ہم تنہا ہوں

دل نہ ٹٹولیں کاش کہ اس کا سردی مہر تو ظاہر ہے
پاویں اس کو گرم مبادا یار ہمارے کینے میں

ہائے لطافت جسم کی اس کے مر ہی گیا ہوں پوچھو مت
جب سے تن نازک وہ دیکھا تب سے مجھ میں جان نہیں

یوں ناکام رہیں گے کب تک جی میں ہے اک کام کریں
رسوا ہو کر مارے جاویں اس کو بھی بدنام کریں

حرف و سخن کی اس سے اپنی مجال کیا ہے
ان نے کہا ہے کیا کیا میں نے اگر کہا کچھ

کیا کہیں ان نے جو پھیرا اپنے در پر سے ہمیں
مر گئے غیرت سے ہم بھی پر نہ اس کے گھر گئے

بے دل ہوئے بے دیں ہوئے بے وقر ہم ات گت ہوئے
بے کس ہوئے بے بس ہوئے بے کل ہوئے بے گت ہوئے

معشوقوں کی گرمی بھی اے میر قیامت ہے
چھاتی میں گلے لگ کر ٹک آگ لگا دیں گے

اس طرح کے اشعار اتنی کثیر تعداد میں ہیں کہ بے تکلف ان سے ایک دیوان تیار ہو سکتا ہے۔ پھر ان میں ان اشعار کو بھی ملا لیجیے جن میں معشوق کا ذکر واحد غائب کے صیغے میں ہے، لیکن ایک شخص کی حیثیت سے ہے، علامت (یعنی معشوق کے تصور کی علامت) کے طور پر نہیں۔ معشوق کا ذکر معشوق کے تصور کی علامت کے طور پر غالب کے مندرجہ ذیل اشعار میں دیکھیے ؎

ہے صاعقہ و شعلہ و سیماب کا عالم
آنا ہی سمجھ میں مری آتا نہیں گو آئے

شور جولاں تھا کنار بحر پر کس کا کہ آج
گرد ساحل ہے بہ زخم موجۂ دریا نمک

ابھی ہم قتل گہ کا دیکھنا آساں سمجھتے ہیں
ابھی دیکھا نہیں خوں میں شناور تیرے توسن کو

جلوہ از بس کہ تقاضائے نگہ کرتا ہے
جوہر آئینہ بھی چاہے ہے مژگاں ہونا

اس کے برخلاف، معشوق بطور ایک شخص کا اظہار غالب کے ان اشعار میں دیکھیے ؎

تھی وہ اک شخص کے تصور سے
اب وہ رعنائی خیال کہاں

گئی وہ بات کہ ہو گفتگو تو کیوں کر ہو
کہے سے کچھ نہ ہوا پھر کہو تو کیوں کر ہو

منھ نہ کھلنے پر وہ عالم ہے کہ دیکھا ہی نہیں
زلف سے بڑھ کر نقاب اس شوخ کے منھ پر کھلا

کرے ہے قتل لگاوٹ میں تیرا رو دینا
تری طرح کوئی تیغ نگہ کو آب تو دے

یہ بات ظاہر ہے کہ معشوق کی شخصیت ان اشعار میں بھی کم و بیش پردۂ راز میں رہتی ہے۔ معشوق کو تصور کی سطح پر انگیز کیا گیا ہے۔ آخری شعر میں، جہاں ایک جنسی معاملہ بیان ہوا ہے (اگرچہ عام شارحین نے اس شعر کو بھی غیر جنسی کہا ہے) معشوق خود موجود نہیں، صرف خود کلامی اور شاید wishful thinking ہے۔ غالب کا ذہن اس قدر تصوراتی اور تجریدی ہے کہ معشوق بحیثیت ایک شخص ان کے یہاں بہت کم ہے، اور جہاں ہے بھی، وہاں بھی تصوراتی پہلو حاوی نہیں تو نمایاں ضرور رہتا ہے۔ محمد حسن عسکری کو غالب سے شکایت تھی کہ وہ اپنی شخصیت کو پوری طرح ترک نہیں کرتے، بلکہ معشوق کے سامنے بھی اپنے آپ کو الگ شخصیت کا حامل ظاہر کرتے ہیں، لہٰذا ان کے یہاں خود سپردگی کی کمی ہے۔ ممکن ہے کہ غالب کے یہاں خود سپردگی کم ہو، لیکن اس سے ان کی شاعرانہ عظمت نہ گھٹتی ہے، نہ بڑھتی ہے۔ بنیادی بات یہ ہے کہ تصوراتی اور تجریدی میلان کے حاوی ہونے کے باعث غالب کسی غیر شخص کو (چاہے وہ معشوق ہی کیوں نہ ہو) پوری طرح ظاہر اور بیان نہیں کر سکتے۔ میر کا معاملہ یہ ہے کہ وہ ہر چیز کو ٹھوس، ارضی سطح پر برتتے ہیں۔ لہٰذا ان کے کردار تصوراتی سے زیادہ حقیقی، اور علامتی سے زیادہ انسانی معلوم ہوتے ہیں۔ چناں چہ معشوق کے بارے میں واحد غائب کا صیغہ استعمال کرتے وقت بھی، یا خود کلامی کے دوران، ان کا سارا تاثر کسی موجود شخص کا ہوتا ہے، کسی تصور یا علامت کا نہیں ؎

دیوان اول:
نیمچہ ہاتھ میں مستی سے لہو سی آنکھیں
سج تری دیکھ کے اے شوخ حذر ہم نے کیا

دیوان اول : بارے کل ٹھیر گئے اس ظالم خوں خوار سے ہم
منصفی کیجے تو کچھ کم نہ جگر ہم نے کیا

دیوان اول : خاک میں لوٹوں کہ لوہو میں نہاؤں میں میر
یار مستغنی ہے اس کو مری پروا کیا ہو

دیوان اول : جوں چشم بسمل نہ مندی آوے گی نظر
جو آنکھ میرے خونی کے چہرے پہ باز ہو

اس شعر میں پیکر اس قدر غیر معمولی اور واقعیت سے بھرپور ہونے کے باوجود شدت اور مبالغہ سے اس طرح بھرپور ہے کہ شیکسپیئر کے بہترین پیکروں کی یاد آتی ہے۔ معشوق کو خونی کہا ہے۔ پھر کہا ہے کہ جو آنکھ اس کے چہرے پر کھل گئی، یعنی جس آنکھ نے اس کو دیکھ لیا، پھر وہ ہمیشہ ٹکٹکی لگائے اس کے چہرے کو تکتی رہے گی جس طرح کہ ذبح کئے ہوئے جانور کی آنکھ کھلی رہ جاتی ہے اور کبھی بند نہیں ہوتی یعنی معشوق کے حسن اور اس حسن کے قتال ہونے، دونوں باتوں کو بہ یک وقت "چشم بسمل" کے پیکر کے ذریعہ ظاہر کر دیا۔ واقعاتی اشارے بالکل سامنے کے ہیں (معشوق کا حد درجہ حسین ہونا، اس کا ظالم ہونا، اس کا خونی ہونا، لوگوں کا اسے دیکھنا تو دیکھتے ہی رہ جانا) لیکن استعارہ، مبالغہ اور تشدید سے بھرپور ہے۔ اس کے باوجود شعر کی فضا روزمرہ دنیا کی سی ہے، کیوں کہ "چشم بسمل" کے بعد اس میں دوسرا شاہ کار لفظ "میرے" ہے۔ یعنی وہ شخص جو میرا معشوق (خونی معشوق) ہے، یا وہ جس نے میرا خون کیا۔ دونوں صورتوں میں ایک گھریلو سی اپنائیت ہے، جو معشوق کی شخصیت کو روزمرہ زندگی کے معاملات سے باہر نہیں جانے دیتی۔ اب دیکھئے غالب نے اسی پیکر کو کس درجہ تصوراتی اور عام دنیا سے کس قدر دور کر کے پیش کیا ہے ؎

اپنے کو دیکھتا نہیں ذوقِ ستم تو دیکھ
آئینہ تاکہ دیدۂ نخچیر سے نہ ہو

معشوق کو ذوق ستم اس قدر ہے کہ جب تک کسی مقتول کی کھلی ہوئی ٹکٹکی لگا کر تکتی ہوئی آنکھ کا آئینہ فراہم نہ ہو، وہ اپنی آرائش بھی نہیں کرتا۔

اس مثال کے بعد میر اور غالب کے طریق کار کا فرق ظاہر کرنے کے لئے مزید کچھ کہنا غیر ضروری معلوم ہوتا ہے۔ معشوق کی شخصیت کے بارے میں میر کے چند اشعار اور سن لیجئے ؎

دیوان اول: استخواں توڑے مرے اس کی گلی کے سگ نے
کس خرابی سے میں واں رات رہا مت پوچھو

دیوان اول: میری اس شوخ سے صحبت ہے بعینہ ویسی
جیسے بن جائے کسو سادے کو عیار کے ساتھ

دیوان اول: اس کے ایفائے عہد تک نہ جیے
عمر نے ہم سے بے وفائی کی

دیوان اول: اس مہ کے جلوے سے کچھ تا میر یاد دیوے
اب کے گھروں میں ہم نے سب چاندنی ہے بوئی

دیوان اول: باہم سلوک تھا تو اٹھاتے تھے نرم گرم
کاہے کو میر کوئی دبے جب بگڑ گئی

دیوان اول: کل بارے ہم سے اس سے ملاقات ہوگئی
دو دو بچن کے ہونے میں اک بات ہوگئی

دیوان اول: شکوہ نہیں جو اس کو پروا نہ ہو ہماری
دروازے جس کے ہم سے کتنے فقیر آئے

دیوان اول: اس شوخ کی سر تیز پلک ہے کہ وہ کانٹا
گڑ جائے اگر آنکھ میں تو سر دل سے نکالے

دیوان اول: سو ظلم اٹھائے تو کبھو دور سے دیکھا
ہرگز نہ ہوا یہ کہ ہمیں پاس بلالے

غرض کہ ایسے اشعار کا ایک دفتر ہے۔ کلیات کا کوئی صفحہ کھولئے، آپ کو دو چار شعر ایسے مل جائیں گے۔ جن میں عاشق اور معشوق عام زندگی کے انسانوں کی طرح محو معاملات نظر آتے ہیں۔ ملحوظ رہے کہ میں ابھی ان شعروں کا ذکر نہیں کر رہا ہوں جن میں معشوق کے جسمانی حسن سے لذت اندوز ہونے کا براہ راست ذکر ہے اور جن میں معشوق سراسر گوشت پوست کا انسان نظر آتا ہے (اور وہ انسان بھی نہیں جس کے خط و خال کنگھی چوٹی، موباف، انگیا، کرتی، اور محرم کے حوالے سے واضح کئے جائیں۔) معشوق سے لذت اندوز ہونے پر مبنی اشعار کو فی الحال چھوڑیئے۔ کیوں کہ ان میں غیر معمولی حسن اور شوخی تو ہے، لیکن وہ اٹھارویں صدی کی غزل کے عام دھارے سے بہت الگ نہیں ہیں۔ میں نے جن اشعار کا حوالہ اوپر دیا ہے وہ میر کے اپنے طبع زاد رنگ کے ہیں۔ ان میں معشوق کی شخصیت جس نہج سے نمایاں کی گئی ہے وہ اردو شاعری کی عام نہج نہیں ہے، اور غالب سے بہر حال بالکل مختلف ہے۔

ان اشعار کے عناصر کا تجزیہ کیجئے تو یہ بات صاف معلوم ہوتی ہے کہ معشوق اور عاشق میں برابری کا رشتہ نہیں ہے، ہو بھی نہیں سکتا۔ معشوق بہر حال عاشق پر حاوی رہتا ہے۔ لیکن ایسا بھی نہیں ہے کہ عاشق بالکل بے چارہ اور بے کس ہے۔ وہ کبھی کبھی احتجاج کرتا ہے، کبھی کبھی بگڑ بھی بیٹھتا ہے، کبھی کبھی اس کی اور معشوق کی ملاقات بھی ہو جاتی ہے۔ جب تک تعلقات ٹھیک رہتے ہیں، وہ معشوق کی سخت نرم باتیں برداشت کرتا ہے، لیکن جب بات بگڑ جاتی ہے تو وہ بھی ترکی بہ ترکی جواب دیتا ہے۔ وہ اس کی گلی تک پہنچ بھی جاتا ہے۔ یہ اور بات ہے کہ وہاں

معشوق کی گلی کا کتا اس کی ہڈیاں توڑتا ہے ، لیکن وہ اس واقعے کا عجیب طمانیت اور تھوڑے بہت مزاح کے ساتھ کرتا ہے۔ مزاح کا عنصر اس کی شخصیت میں زیادہ نمایاں ہے ، بے چارگی اور پس ماندگی کا کم۔ لیکن معشوق میں استغنا اور ناپرسی، خوں ریزی اور شوق شکار، زود رنجی اور جور بے وجہ دہایت کے بھی عناصر پوری طرح کار فرما ہیں۔ یہ بات طے نہیں ہوتی کہ معشوق جان بوجھ کر ظلم کرتا ہے، یا اس کی فطرت میں ظلم اس طرح ودیعت کیا گیا ہے کہ اس کو احساس ہی نہیں ہوتا کہ وہ ظالم بھی ہے۔ دیوان اول کا یہ شعر پھر دیکھیے ؎

نیمچہ ہاتھ میں مستی سے لہو سی آنکھیں
سج تری دیکھ کے اے شوخ حذر ہم نے کیا

پھر یہ اشعار بھی ملاحظہ ہوں ؎

دیوان دوم: پلکوں سے رفو ان نے کیا چاک دل میر
کس زخم کو کس نازکی کے ساتھ سیا ہے

دیوان سوم: قلب و دماغ و جگر کے گئے پر ضعف ہے جی کی غارت میں
کیا جانے یہ قلقچی ان نے کس سردار کو دیکھا ہے

"قلقچی" وہ سپاہی ہوتا ہے جو بادشاہ کا براہ راست ملازم نہ ہو، بلکہ کسی رئیس کا ملازم ہو۔ قلب و دماغ و جگر کی حیثیت قلقچی کی سی ہے، کیوں کہ وہ (میر) عاشق کے ملازم ہیں۔ جب انھوں نے سردار کو دیکھا تو فوراً اس سے جا کر مل گئے اور اپنے رئیس کو چھوڑ دیا۔ یعنی معشوق کا سامنا ہوتے ہی قلب، دماغ، جگر سب ساتھ چھوڑ گئے۔

دیوان سوم: باد سے بھی گرتا کھڑے چوٹ چلے ہے ظالم کی
ہم نے دام گہوں میں اس کے ذوق شکار کو دیکھا ہے

دیوان چہارم: جب تلک شرم رہی مانع شوخی اس کی
تب تلک ہم بھی ستم دیدہ حیا کرتے تھے

دیوان چہارم :۔ کب وعدے کی رات وہ آئی جو آپس میں نہ لڑائی ہوئی

آخر اس اوباش نے مارا رہتی نہیں ہے آئی ہوئی

لہٰذا ہم دیکھتے ہیں کہ یہ معشوق مومن (اور بڑی حد تک غالب) کے معشوق کی طرح linear اور کم و بیش consistent صفات رکھنے والا نہیں ہے۔ بلکہ یہ معشوق بہت ہی پیچیدہ complex کردار رکھتا ہے۔ کوئی ضروری نہیں کہ سارے کلیات میں ایک ہی عاشق اور ایک ہی معشوق ہو۔ یہ بحث تو اس وقت پیدا ہوتی جب ہم یہ فرض کرتے کہ یہ عاشق اور معشوق کسی فکشن کے کردار ہیں۔ جیساکہ میں اوپر واضح کر چکا ہوں، یہ کردار اس معنی میں کردار نہیں ہیں جس معنی میں فکشن نگار اپنے کردار بناتا ہے۔ یہاں بنیادی بات یہ ہے کہ عاشق اور معشوق کا جو image میر کے کلیات میں ملتا ہے، وہ فکشن کے کردار کی طرح اپنی انفرادیت اور شخصیت رکھتا ہے اور واقعی زندگی کے انسانوں کی طرح بہت پیچیدہ بھی ہے۔ ان کرداروں میں رسمی قسم کی واقعیت نہیں ہے، لیکن یہ واقعی کرداروں کی طرح ہم پر اثر انداز ہوتے ہیں کیوں کہ شاعر نے ان کو تصوراتی اور تجریدی سطح پر نہیں بیان کیا ہے (جیساکہ غالب کا انداز ہے) بلکہ مرئی اور ارضی سطح پر بیان کیا ہے۔

واقعیت کے اس رنگ نے بہت سے نقادوں کو اس دھوکے میں مبتلا کر دیا کہ کلیات میر میں عاشق دراصل میر خود ہیں اور جو معشوق ہے وہ بھی کوئی واقعی شخص ہے۔ حالاں کہ معشوق کے کردار میں طرح طرح کے متضاد پہلوؤں اور خود معشوق کی جنس میں کہیں عورت اور کہیں واضح طور پر مرد کا تذکرہ اس بات کو صاف کرنے کے لئے کافی ہونا چاہیئے تھا کہ ہم کسی واقعی شخص یا اشخاص کا حال نہیں پڑھ رہے ہیں، اور نہ ہم ان غزلوں کے پردے میں میر کی سوانح حیات پڑھ رہے ہیں۔ لیکن نام نہاد سوانحاتی، سماجیاتی، تاریخی اسکول کے نقادوں کو اپنے عقائد اس قدر پیارے ہیں کہ وہ کلیات میر کے بجائے اپنے مفروضات کو پڑھ کر میر پر تنقید فرماتے ہیں۔ میر نے اپنے سوانح بیان کرنے کے لئے خود نوشت سوانح حیات اور مثنوی دونوں اصناف کو برتا ہے۔ غزل کا مقصد ان کی نظر میں یہ تھا ہی نہیں کہ اس میں

"سچے حالات" بیان کئے جائیں۔ جو لوگ غزل کو خود نوشت کے طور پر پڑھتے ہیں وہ کلاسیکی غزل کی شعریات سے ناواقف ہیں۔ میر کا کمال یہ نہیں ہے کہ انھوں نے غزل کے پردے میں اپنی داستان عشق نظم کردی۔ کلیات کا معمولی سا مطالعہ بھی بتادے گا کہ مختلف واقعات وکیفیات وحالات وجذبات کا یہ بیان، ایسے رویوں کا بیان جو آپس میں کسی طرح بھی consistent نہیں ہیں، عاشق اور معشوق کے آپسی عمل ورد عمل میں اس درجہ گونا گونی کا احساس، یہ سب باتیں اس بات کی ضامن ہیں کہ میر کی غزل ان کی خود نوشت سوانح نہیں ہے۔ (خود نوشت سوانح کا نظریہ رکھنے والے نقاد یہ کیوں نہیں سوچتے کہ اگر ان غزلوں کو سوانح حیات ہی ہونا ہے تو وہ میر ہی کیوں، کسی اور کی سوانح کیوں نہیں ہوسکتیں؟) یہ اور بات ہے کہ ہر شاعر (اور غزل کا شاعر عام شعرا سے زیادہ) اپنے ذاتی تجربات ومشاہدات سے کام لیتا ہے، لہٰذا ممکن ہے کہ میر نے بھی بہت سی باتیں ایسی کہی ہوں جو پوری کی پوری، یا کم وبیش، یا اس سے ملتی جلتی باتیں، خود ان پر گذری ہوں لیکن اس کا مطلب یہ نہیں کہ وہ آپ بیتی کو جگ بیتی بنا کر پیش کر رہے ہیں، یا اپنے دل کا دکھڑا رو رہے ہیں۔ یہ تصور ہی مہمل ہے کہ میر نے اپنے غم کو آفاقی غم بنا کر پیش کیا۔ اول تو یہ بات کوئی ایسی اہم نہیں، لیکن زیادہ بنیادی بات یہ ہے کہ اوپر جن اشعار کا حوالہ گذرا، ان کا شاعر آپ بیتی، ذاتی غم والم، دل کا دکھڑا رونا وغیرہ یک سطحی اور محدود باتوں سے بہت آگے اور بہت بلند ہے۔ اس کے یہاں تجربہ اور مشاہدہ کی وہ دنیا ہے جو غم، الم، دردناکی، دل شکستگی، حرماں نصیبی وغیرہ جیسی اصطلاحوں کے ذریعہ نہیں بیان ہوسکتی۔ اس دنیا میں سب کچھ ہوچکا ہے اور سب کچھ ہوتا ہے۔ اس میں موت بھی ہے اور موت سے بدتر زندگی بھی۔ اس میں خودداری اور خود فریبی دونوں ہیں۔ اس میں معشوق بادشاہ بھی ہے اور اوباش بھی۔ اس میں زندگی مزے دار بھی ہے اور تلخ بھی۔ اس میں عاشق بیچارہ بھی ہے لیکن تھوڑا بہت بااختیار بھی ہے۔ جس دنیا میں سب کچھ ہوا ہو، اور جس شاعر نے سب کچھ برتا ہو، اس کو آپ بیتی، یا اپنے دکھ درد کا محدود اظہار کرنے والا وہی نقاد کہہ سکتا ہے جس کو میر سے دشمنی ہو۔

علیٰ ہٰذا لقیاس۔ وہ نقاد بھی غلط فہمی میں گرفتار ہیں جن کے خیال میں میر کی حرماں نصیبی اور محزونی اس معاشرے کی فطری پیداوار تھی جس میں عورتیں گھروں میں پردہ نشین رہتی تھیں اور عشق کرنا رسوائی کا سودا تھا۔ آزادانہ اختلاط کے مواقع نہ ہونے کی بنا پر عشق میں مایوسی لازمی تھی۔ اور سماج اور مذہب کے خوف کے باعث عاشق و معشوق ان مواقع کا بھی فائدہ نہ اٹھا سکتے تھے جو کبھی کبھی ان کو میسر ہو جایا کرتے تھے۔ ظاہر ہے کہ یہ سب باتیں بھی نقادوں کی اپنی اختراع ہیں۔ ان کا غزل کے قواعد اور روایات سے کوئی واسطہ نہیں اور نہ ان سماجی حالات سے جو اٹھارویں صدی کی دلی میں واقعی رونما تھے۔ سماجی حالات کچھ بھی رہے ہوں، جو معشوق مندرجہ بالا اشعار، اور ان کی طرح کے سیکڑوں اشعار میں نظر آتا ہے، وہ بہرحال کوئی چھوٹی موٹی قسم کی پردے کی بوبو، کوئی ڈرتی جھجکتی، کوٹھری میں چھپ چھپ کر رونے والی بنت عم نہیں تھی۔ اس بات سے قطع نظر کہ اس کی اپنی شخصیت خاصی پر قوت اور بڑی حد تک جارحانہ تھی، وہ اپنے قول فعل میں اس قدر مجبور بھی نہیں تھی کہ اس کا عشق بہرحال ناکام ہی ہوتا۔ بلکہ ہم تو یہ دیکھتے ہیں کہ وہ اپنے favours کو عطا کرنے یا نہ کرنے پر پوری طرح قادر ہے، اور اس بات کا بھی اختیار و قوت رکھتی ہے کہ وہ کسی برقعہ پوش کی طرح سہمی ہوئی باہر نکلنے کے بجائے اس طرح باہر نکلے کہ ہر طرف "ادھم" مچ جائے ؎

دیوان سوم: آنکھیں دوڑیں خلق جا ادھر گری
اٹھ گیا پردہ کہاں اودھم ہوا

مجھے اس سوال سے کوئی بحث نہیں کہ آیا میر کے زمانے میں سماجی حالات واقعی ایسے تھے کہ ان میں اس طرح کا معشوق وجود میں آسکتا جیسا کہ ان شعروں سے ظاہر ہوتا ہے؟ سماجی حالات اتنے پیچیدہ اور تہ دار ہوتے ہیں کہ ان کے بارے میں کوئی ایک حکم لگانا خطرے سے خالی نہیں ہوتا۔ لیکن فرض کیا کہ حالات ایسے نہیں تھے کہ معشوق کا وہ کردار ان میں ممکن ہوتا جو مندرجہ بالا شعروں میں نظر آتا ہے۔ تو پھر اس سے ثابت کیا ہوتا ہے؟ سماجی حالات کا وجود یا عدم وجود

اشعار کے وجود کو تو عدم سے بدل نہیں سکتا۔ اشعار ہمارے سامنے ہیں، ان کی روشنی میں ہم کو فیصلہ کرنا چاہیے کہ میر کے کلام میں عاشق اور معشوق کا image کس طرح کا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ اس طرح کا نہیں ہے جیسا بعض نقاد فرض کرتے ہیں کہ میر کا معشوق کوئی پردے میں چھپ کر گھٹ گھٹ کر مرنے والی لڑکی ہے، اور عاشق بے چارہ پردے کے باعث عورتوں مردوں کی علحدگی اور سماج کی عاشق دشمنی کا صید زبوں ہونے کی وجہ سے حرماں نصیبی اور نومیدی جاوید کا مرقع ہے۔ میں صرف یہ کہنا چاہتا ہوں کہ میر کے شعر کی طرح ان کے یہاں عاشق اور معشوق کا کردار بھی انتہائی پیچیدہ ہے۔ اس پر کوئی ایک حکم لگانا میر کے ساتھ زیادتی ہوگی۔ میر کے عاشق و معشوق دونوں میں ایسی انفرادیتیں ہیں جو کسی اور کے یہاں نہیں ملتیں۔ یہ انفرادیتیں خود میر کے مزاج کی انفرادیت کا مظہر ہیں، اور ان کا اظہار بعض ایسی شعری اور ڈرامائی واقعیت کی طرزوں سے ہوا ہے جو میر کا طرۂ امتیاز ہیں۔ عاشق اور معشوق کے کردار کی واقعیت اور انفرادیت کا اظہار میر نے ایک ہی شعر میں بھرپور ڈھنگ سے کر دیا ہے ؎

دیوان چہارم: میر خلاف مزاج محبت موجب تلخی کشیدن ہے
یار موافق مل جائے تو لطف ہے چاہ مزا ہے عشق

۶

چوں خمیر آمد بدست نانبا

اوپر میں نے عرض کیا ہے کہ انسانی رشتوں کے تعلق سے میر ہمارے سب سے بڑے شاعر ہیں۔ انسانی رشتوں کا یہ اظہار ان کی جنسیت میں بھی ہوا ہے اور ان کی حس مزاح میں بھی۔ حس مزاح کا عنصر غالب اور میر دونوں میں مشترک ہے۔ لیکن غالب اپنے مزاح کا ہدف زیادہ تر خود اپنے کو ہی بناتے ہیں، جب کہ میر کی حس مزاح معشوق کو بھی نہیں بخشتی۔ میر کو جب موقع ملتا ہے وہ معشوق سے پھکڑپن بھی کر گذرتے ہیں۔ وہ زور زور سے قہقہہ لگانے سے گریز نہیں کرتے جب کہ غالب کے یہاں عام طور پر تبسم زیر لب کی کیفیت ہے۔ کہا جا سکتا ہے کہ غالب کو اپنی پوزیشن اور اپنے وقار کا احساس میر سے بڑھ کر ہے۔ لیکن بنیادی بات وہی ہے کہ غالب کا مزاج تصوراتی زیادہ ہے۔ اسی بنا پر ان کے یہاں انسانی رشتوں کا تذہ بھی تصوراتی اور رسومیاتی سطح پر ہے۔ بہت بھونڈے لفظوں میں کہا جا سکتا ہے کہ میر تو ہر ایک سے بات کر لیتے ہیں، لیکن غالب کی گفتگو زیادہ تر اپنے ہی سے ہوتی ہے۔

ہے آدمی بجائے خود اک محشر خیال
ہم انجمن سمجھتے ہیں خلوت ہی کیوں نہ ہو

لیکن اس سے بھی آگے بڑھ کر وہ کہتے ہیں ؎

کوئی آگاہ نہیں باطن یک دیگر سے
ہے ہر اک فرد جہاں میں ورق ناخواندہ

اس کا لازمی نتیجہ یہ ہوا کہ غالب کے یہاں جنسی تعلقات کا بیان بہت کم ہے۔ کم نقادوں نے اس بات پر غور کیا ہے کہ غالب کے یہاں جنسیت اس وجہ سے کم نہیں ہے کہ وہ میر کی بہ نسبت زیادہ "مہذب" یا "نفیس طبع" sophisticated تھے یا تھے۔ جنس بہرحال انسانی تعلقات کی سب سے زیادہ intimate صورت اور منزل ہے۔ غالب کو انسانی تعلقات سے چنداں دلچسپی نہ تھی، اس لئے انھیں جنس کے معاملات سے بھی وہ لگاؤ نہ تھا۔ ورنہ نام نہاد نفاست تو مومن کے یہاں بھی بہت ہے، لیکن ان کے یہاں جنس کی کارفرمائی بھی ہے۔ یہ اور بات ہے کہ بصری تخیل سے محروم ہونے کی وجہ سے مومن کا جنسی اظہار بہت پھیکا ہے۔ ان کے برخلاف میر کے یہاں بصری تخیل کی فراوانی ہے۔ ہماری شاعری میں جنسی مضامین کا بیان چوں کہ کھل کھیلنے کی حد تک بہت کم پہنچتا ہے، اس لئے اس طرح کے مضامین کے لئے بصری تخیل بہت موثر کردار ادا کرتا ہے۔ علاوہ بریں، معاملہ بند شاعر کو بصری تخیل بہت زیادہ درکار بھی نہیں ہوتا۔ مثال کے طور پر، جرأت کے یہاں جنسی مضامین خاصی تعداد میں ہیں، لیکن وہ زیادہ تر معاملہ بندی پر مبنی ہیں (جیسا کہ آگے مثالوں سے واضح ہوگا۔) لہٰذا جرأت کا کام بصری تخیل کے بغیر چل جاتا ہے۔ عسکری صاحب نے غلط نہیں کہا ہے کہ جرأت دراصل بیانیہ انداز کے شاعر ہیں۔ بیانیہ انداز میں جنسی مضامین کا برتنا آسان ہوتا ہے، کیوں کہ اس میں اپنی اور معشوق کی باتیں اور حرکتیں بیان ہوتی ہیں، خود معشوق کا بیان نہیں ہوتا۔ نواب مرزا شوق اور میر حسن دونوں کے یہاں جنسی مضامین اسی وقت چمکتے ہیں جب معاملہ بندی ہو۔ مومن کی مثنویاں اور غزلیں اس اصول کی عمدہ مثال ہیں۔ غزل میں جنسی بیان کے وقت بھی مومن مضمون آفرینی میں اس قدر

مصروف ہو جاتے ہیں کہ جنس کا جذباتی اور لذت آفریں پہلو پس پشت جا پڑتا ہے۔ اور یہی مومن تمثنوی میں بہت واضح اور پر اثر طور پر جنسی مضامین کو استعمال کرتے ہیں۔ میر نے جرأت کے بارے میں بقول محمد حسین آزاد اور قدرت اللہ قاسم، "چوما چاٹی" کا فقرہ کہا تھا۔ اس فقرے سے دو نتیجے نکالے گئے ہیں، اور دونوں ہی ہماری تنقید میں بہت مقبول و موثر رہے ہیں۔ پہلا نتیجہ تو یہ کہ جرأت کے یہاں جنسی مضامین کی غیر معمولی کثرت ہے، اور دوسرا نتیجہ یہ کہ میر کے یہاں ایسے مضامین بہت کم ہیں۔ میر کا کلام تو لوگوں نے پڑھا نہیں، اس مبینہ قول کی روشنی میں یہ نتیجہ ضرور نکالا کہ اگر میر نے جرأت کی شاعری میں جنسی مضامین کی کثرت دیکھ کر اس کو "چوما چاٹی" قرار دیا تو لازم ہے کہ میر نے خود اپنے یہاں اس طرح کے مضامین نہ برتے ہوں گے جن پر "چوما چاٹی" کا الزام لگ سکے۔

اردو تنقید میں مروج تاثراتی فیصلوں کی طرح یہ دونوں فیصلے بھی غلط ہیں۔ نہ تو جرأت کے یہاں جنسی مضامین کی بہتات ہے، اور نہ میر کے یہاں ان کا فقدان۔ اب یہ اور بات ہے کہ بعض لوگ میر کے بارے میں اس درجہ "خوش فہمی" میں مبتلا ہیں کہ ان کو بتلائے ہر رنج و الم کے ساتھ بالکل "معصوم" اور "بھولا بھالا" اور دل خستہ لیکن عشق کی "گندی" باتوں سے بے خبر کوئی نوعمر صاحبزادہ سمجھتے ہیں۔ واقعہ یہ ہے کہ تقریباً تمام چیزوں کی طرح عشقیہ جنسیہ اور erotic مضامین کو بھی میر نے کثرت سے اور بڑی خوبی سے برتا ہے۔ میر نے جرأت کو چوما چاٹی کا شاعر اس لئے نہیں کہا تھا کہ جرأت کے کلام میں جنسی مضامین کی کثرت ہے۔ میر کا اعتراض دراصل یہ تھا کہ جرأت کے یہاں عشق کی گہرائی اور کش مکش نہیں ہے، صرف معاملہ بندی والے جنسی مضامین ہیں۔ عسکری صاحب نے اس نکتے کو پوری وضاحت سے بیان کیا ہے۔ ان کے چند اقتباسات ملاحظہ ہوں: "جرأت شاعر سے زیادہ واقعہ نگار ہیں ... جرأت کے یہاں کتنے ہی شعر ایسے ملیں گے جو حقیقت نگاری کی وجہ سے پھس پھسے بن کے رہ گئے ہیں" عسکری

ل‍ہ اصل فقرہ "چوما چاٹا" ہے۔

صاحب کے مطابق جرأت "اپنے عشق کو عام طور پر معاشقے کی سطح سے اونچا نہیں اٹھنے دیتے ... میر کے یہاں وہ زبان ملے گی جو وسیع ترین انسانی تعلقات کے داخلی پہلو کی نمائندگی کرتی ہے۔ جرأت کے یہاں وہ زبان ہے جو خارجی حرکات کے بیان میں کام آتی ہے ... نہ تو ان کے اندر کش مکش پیدا ہوتی ہے، جو حالی کے یہاں ہے، نہ وہ تضاد اور کھینچا تانی جو میر میں ہے۔ میر کے درد کا سبب یہ الجھن ہے کہ آخر عشق بہ یک وقت رحمت اور عذاب کیوں ہے؟" عسکری صاحب کا آخری نکتہ یہ ہے کہ چونکہ جرأت کا عشق روح کی پکار سے زیادہ جسم کی پکار ہے، اور یہ شخصیت کے باقی حصوں کو متاثر نہیں کرتا، اس لئے ان کے یہاں "لگاؤ کے ایک ہی معنی ہیں: یعنی لگاؤ کا خارجی اظہار۔" لہٰذا میر دراصل اس بات سے ناخوش تھے کہ جرأت کے یہاں معاشقہ نگاری اور سطحی جذباتی تلاطم کیوں ہے، وہ "تضاد اور کھینچا تانی" کیوں نہیں کہ انسانی تعلقات کی آویزش بھی ہو، اپنے دکھ کی کہانی سنانے کا ولولہ ہو، لیکن اس کا مطالعہ کرنے، اپنی معنویت دوسروں پر واضح کرنے اور دوسرے کی معنویت اپنے اوپر واضح کرنے کا شوق ہو۔

عسکری صاحب کی بنیادی بات بالکل صحیح ہے۔ لیکن انھوں نے جرأت کے ساتھ تھوڑی سی زیادتی یہ کردی ہے کہ ان کے یہاں جو محزونی ہے اس کو نظر انداز کرکے انھوں نے صرف معاملہ بندی کو لے لیا ہے، اور تاثر یہ دیا ہے کہ جرأت کا کلیات جنسی مضامین سے لبالب ہے۔ پھر انھوں نے اس بات کو بھی نظر انداز کردیا ہے کہ معاملہ بندی ہماری غزل میں بہت بڑا humanizing عنصر ہے، یعنی وہ معشوق کو انسان کی سطح پر لے آتا ہے، اور اس لئے جنسی مضامین کے لئے یہ بہت اہم اور بنیادی اسلوب کا حکم رکھتا ہے۔ یہ بات اور ہے کہ جرأت کے یہاں میر کی طرح کا بصری تخیل نہ تھا، لہٰذا وہ مومن (اور خود مثنوی "معاملات عشق" کے میر) کی طرح محض معاملہ بندی تک رہ گئے۔ میر کی بڑائی اس بات میں ہے کہ وہ دیکھتے اور دکھاتے بہت ہیں، بیان کم کرتے ہیں (جنسی مضامین کی حد تک۔) ان کی دوسری بڑائی یہ ہے کہ وہ جنسی مضامین کو مضمون آفرینی کے لئے نہیں استعمال کرتے، بلکہ ان کا جنسی پہلو مقدم رکھتے ہیں۔

اس لئے ان کے یہاں وہ بے لطفی (یعنی جنسی مضمون کی حد تک بے لطفی) نہیں آنے پاتی جو ناسخ اور مومن اور لکھنؤ کے اکثر شعرا کے یہاں ملتی ہے۔ تیسری بات یہ کہ میر کے یہاں جنسی مضامین میں بھی خوش طبعی اور طباعی، یعنی wit اور اپنے اوپر ہنسنے کا انداز مل جاتا ہے۔ پہلی صفت میر اور مصحفی میں مشترک ہے، باقی میں کوئی ان کا شریک نہیں۔

اس سے پہلے کہ میں بات کو آگے بڑھاؤں، اور مثالوں کی مدد سے اسے مزید واضح کروں، "جنسی مضامین" کی اصطلاح کی وضاحت ضروری ہے۔ میں "عریانی" کا لفظ دو وجہوں سے نہیں استعمال کر رہا ہوں۔ ایک تو یہ کہ جنسی مضامین کے لئے عریانی شرط لازم نہیں۔ دوسری وجہ یہ ہے "عریانی" میں خواہ مخواہ اخلاقی فیصلے کا رنگ نمایاں ہے، اور میں جنسی مضامین کے خلاف اخلاقی فیصلے کا قائل نہیں۔ ممکن ہے بعض لوگوں کا خیال ہو کہ جو شاعری بہو بیٹیوں کے سامنے نہ پڑھی جا سکے اسے عریاں، مخرب اخلاق اور مذموم کہا ہی جائے گا، چاہے آپ اسے "عریاں" کہیں یا "جنسی مضامین" پر مبنی کہیں۔ ایسے لوگوں سے میرا کوئی جھگڑا نہیں۔ وہ اپنی اپنی بہو بیٹیوں کو میر کی شاعری سے محفوظ رکھیں، بڑی خوشی سے۔ ادب کے طالب علم کی حیثیت سے میں ادبی حسن کا جویا ہوں، اخلاقی تعلیم کا نہیں۔ اور نہ میں ٹیری ایگلٹن Terry Eagleton کی طرح اس جھگڑے میں پڑنا چاہتا ہوں کہ فن پارے کی تشریح کے بجائے اس کی وجہ بیان کی جائے، کہ فلاں فلاں پیداواری رشتوں کے باعث، اور سماج کے superstructure میں فلاں فلاں استحصالی رویوں کے باعث شاعر مجبور تھا کہ اس اس طرح کی شاعری لکھے۔ یعنی شاعر وہی لکھتا ہے جو سماج کے حاکم پیداواری وسائل پر اپنا تسلط جمائے رکھنے کی خاطر اس سے لکھواتے ہیں۔ میں تو صرف یہ کہنا چاہتا ہوں کہ ساری غزل کی اساس جنسی احساس پر ہے، لہٰذا یہ فطری ہے کہ اس میں جنسی مضامین بھی نظم ہوں۔ میں ایسے مضامین کو عریاں، متبذل، ہوسناکی پر مبنی، وغیرہ کچھ نہیں کہتا، بلکہ انھیں غزل کے مزاج کا خاصہ سمجھتا ہوں۔ اور ان کا مطالعہ ادبی نقطۂ نظر سے کرتا ہوں۔ اگر وہ حسن کے ساتھ بیان ہوئے ہیں تو یہ شاعر کی کامیابی ہے۔ اگر نہیں، تو یہ شاعر کی ناکامی ہے۔

غزل میں جنسی مضامین کا مطالعہ الگ سے کرنے کی ضرورت اس وجہ سے ہے کہ ہماری غزل کا معشوق بوجوہ اکثر بہت مبہم اور idolized اور نا انسانی dehumanized معلوم ہوتا ہے۔ یعنی اس کے صفات عام طور پر بہت بڑھا چڑھا کر بیان کئے جاتے ہیں، اس لئے اس میں انسان پن بہت کم نظر آتا ہے اور اس باعث حالی کی طرح کے اخلاقی نقادوں اور ممتاز حسین یا کلیم الدین کی طرح غزل کی رسومیات سے بے خبر نقادوں کو شکایت کا موقعہ ہاتھ آتا ہے۔ جنسی مضامین کے ذریعہ غزل کا معشوق انسانی سطح پر اتارا جا سکتا ہے۔ لہٰذا بطور صنف سخن غزل کو مکمل اور وسیع بنانے میں ان مضامین کا بھی بڑا ہاتھ ہے۔

جنسی مضامین سے میری مراد دو طرح کے مضامین ہیں۔ ایک تو وہ جن میں معشوق کے بدن، یا بدن کے کسی حصے، یا لباس وغیرہ کا تذکرہ انسانی سطح پر اور لطف اندوزی کے انداز میں ہو۔ یعنی اس طرح ہو کہ یہ بات صاف معلوم ہو کہ کسی انسان کی بات ہو رہی ہے، کسی مثالی، تصوراتی اور تجریدی ہستی کی نہیں۔ دوسری طرح کے مضامین وہ ہیں جن میں جنسی وصل کے معاملات کا ذکر ہو۔ اس صورت میں یہ مضامین معاملہ بندی کی ضمن میں آتے ہیں۔ ممکن ہے میرنے انھیں ہی "ادا بندی" کہا ہو۔ ظاہر ہے کہ بعض اوقات دونوں طرح کے مضامین ایک ہی شعر میں آجاتے ہیں۔ یہ بات بھی واضح رہے کہ جنسی مضامین اور معنی آفرینی، کیفیت اور مضمون آفرینی میں کوئی تضاد نہیں۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ اگر معنی آفرینی یا مضمون آفرینی پر اس قدر زور دیا جائے کہ مضمون کی جنسیت پس پشت رہ جائے تو اس حد تک وہ شعر ناکام یا نامکمل کہلائے گا۔ یعنی اگر ہم معشوق کے حسن سے زیادہ شاعر کی تیز طبعی سے لطف اندوز ہونے پر مجبور ہوں، تو ایسا شعر اچھا تو کہلائے گا، لیکن اسے جنسی مضمون کے اعتبار سے ناکام کہا جائے گا۔

میر کی سب سے بڑی صفت یہ ہے کہ وہ جنسی مضامین میں بھی معنی آفرینی اور مضمون آفرینی کو برتتے ہیں، لیکن اس طریق کار کے باوجود میر کے یہاں جنسی مضمون دبتا نہیں، بلکہ اور چمک اٹھتا ہے۔ مومن اور ناسخ ان مضامین کو برتنے میں معاملہ بندی سے گریز کرتے ہیں (ممکن ہے وہ بھی اسے چوما چاٹی سمجھتے ہوں۔

مومن کے یہاں معاملہ بندی کثرت سے ہے، لیکن جنسی مضامین پر مبنی نہیں ہے۔ ناسخ کے یہاں معاملہ بندی بالکل نہیں ہے۔) لیکن مومن اور ناسخ مضمون آفرینی کو مقدم کرنے کے چکر میں مضمون کی جنسیت سے ہاتھ دھو بیٹھتے ہیں۔ مثلاً مومن کو ہم بستری کا مضمون بہت پسند ہے ؂

مجمع بستر مخمل شب غم یاد آیا
طالع خفتہ کا کیا خواب پریشاں ہوگا

کب ہمارے ساتھ سوتے ہیں کہ دیکھے گا کوئی
ان کو بے تابی ہے کیوں اس خواب بے تعبیر سے

ساتھ سونا غیر کے چھوڑ اب تو اے سیمیں بدن
خاک میری ہوگئی نایاب تر اکسیر سے

بوئے گل کا اے نسیم صبح اب کس کو دماغ
ساتھ سویا ہے ہمارے وہ سمن بر رات کو

ظاہر ہے کہ ان شعروں میں کوئی جنسی لطف نہیں، کیوں کہ سارا زور مضمون بنانے میں صرف ہوا ہے۔ پہلے شعر میں کہا ہے کہ شب غم ہمیں بستر مخمل پر معشوق کے ساتھ سونا یاد آگیا۔ ظاہر ہے کہ اب نیند کہاں؟ پھر طالع خفتہ کی نیند تو پریشاں ہوگی نہیں۔ یعنی تقدیر جاگے تو ہم سوئیں۔ دوسرے شعر میں معشوق کی پریشانی کا ذکر ہے کہ اس نے خواب میں دیکھا کہ میں مومن کے ساتھ سو رہا ہوں۔ مومن اسے تسلی دیتے ہیں کہ اس خواب کی تعبیر تو کوئی ہے نہیں۔ نہ تم ہمارے ساتھ کبھی سوؤ گے اور نہ کوئی کبھی دیکھے گا۔ اس لئے بدنامی سے ڈرتے کیوں ہو؟ تیسرے شعر میں معشوق کو سیمیں بدن کہہ کر اور اپنی خاک کو اکسیر سے زیادہ نایاب کہا، اور یہ مضمون پیدا کیا کہ اب تو تم، جو چاندی سے بدن والے ہو، غیروں کے ساتھ سونا چھوڑ دو۔ تمہارے غم میں میری خاک گھس گھس کر اکسیر سے بھی زیادہ قیمتی ہوگئی ہے۔ گویا اب

تو میں قدر کے لائق ہوا۔ آخری شعر میں معشوق کی سمن بری سے فائدہ اٹھا کر کہا ہے کہ اب ہمیں گلاب کی خوشبو سے کیا لینا دینا، ہمارا بدن اس سمن بر سے، ہم بستری کے باعث خود ہی معطر ہے۔ پہلے اور دوسرے شعر میں خیال اس قدر باریک ہے اور اس قدر کم لفظوں میں بیان ہوا ہے کہ خیال کی باریکی اور نزاکت نے بیان کے حسن کو مجروح کر دیا ہے۔ اور چاروں شعروں میں مضمون آفرینی کی کثرت کے باعث جنسی مضمون (جو بنیادی مضمون ہے) پس منظر میں چلا گیا ہے۔

ناسخ اور ان کے بعض شعرائے مابعد نے بھی مضمون آفرینی اور طباعی اختیار کی، بلکہ بعض اوقات تو یہ خیال ہوتا ہے کہ جنسی مضامین ان لوگوں کے مقصود ہی نہیں۔ ناسخ کی خوبی یہ ہے کہ وہ استعاراتی یا اصطلاحی لفظ کو لغوی معنوں میں استعمال کر کے نئی طرح کا استعارہ پیدا کر دیتے ہیں۔ اصل جنسی مضمون بالکل غیر اہم ہو جاتا ہے۔ اس کی مثال ان کا یہ لاجواب شعر ہے (مجھے خوشی ہے کہ رشید حسن خاں نے اسے اپنے انتخاب میں شامل رکھا ہے) ؎

دانے ہیں انگیا کی چڑیا کو بنت کی چنیاں
پلتی ہے بالے کی مچھلی موتیوں کی آب میں

طباطبائی نے (غالباً) ناسخ کے کسی شاگرد کا ایک شعر نقل کیا ہے ؎

انگیا کے ستارے ٹوٹتے ہیں
پستاں کے انار چھوٹتے ہیں

اس طرح کے اشعار میں طباعی ہے۔ ان کی مضمون آفرینی بھی ان کی طباعی کے سامنے ماند پڑ گئی ہے۔ لیکن ان میں جنسی مضمون بہت پھیکا رہ گیا ہے۔ ناسخ کا عام انداز یہی ہے ؎

میں ہوں عاشق انار پستاں کا
نہ ہوں مرقد پہ جز انار درخت

تو نے گدر ہلائے کیوں نہ کریں
باغ عالم میں افتخار درخت

وصل کی شب پلنگ کے اوپر
مثل چیتے کے وہ مچلتے ہیں

ناسخ جب مضمون آفرینی ترک کرکے بیانیہ انداز میں آتے ہیں تو ان کے شعر کا لطف بالکل غائب ہوجاتا ہے ؎

جی میں ہے سر میں رکھ کے سو جاؤں
تکیہ مخمل کا ہے تمھارا پیٹ

ساتھ اپنے جو مجھے یار نے سونے نہ دیا
رات بھر مجھ کو دل زار نے سونے نہ دیا

یاد آتا ہے ہجر میں وہ مزا
بر میں ے لے کے تنگ سونے کا

اب مصحفی کا شعر دیکھیے تو بات صاف ہوجائے گی ؎

بخت ان کے ہیں جو سو کے ترے ساتھ لے گئے
گہہ پیرہن کا لطف تو گاہے بدن کا حظ

واقعہ یہ ہے کہ مصحفی کا کلام جنسی مضامین کے تنوع اور حسن کے اعتبار سے میر کی یاد دلاتا ہے۔ میر اور مصحفی ہمارے یہاں سب سے تیز آنکھ والے شاعر ہیں۔ میر کی صفت میں استعارہ، مضمون، معنی سب شامل ہیں۔ مصحفی وہاں تک نہیں پہنچتے جہاں میر اکثر نظر آتے ہیں، لیکن دونوں کا انداز ایک ہی طرح کا ہے۔

مصحفی:
یوں ہے اس گورے بدن سے جلوہ گر لو ہو کا رنگ
دست قدرت نے ملایا جیسے میدے میں شہاب

(دیوان دوم)

میر:
بیڑے کھاتا ہے تو آتا ہے نظر پان کا رنگ
کس قدر ہائے رے وہ جلد گو نازک ہے (دیوان دوم)

مصحفی: یوں ہے ڈلک بدن کی اس پیرہن کی تہ میں
سرخی بدن کی جھلکے جیسے بدن کی تہ میں

میر: کیا تن نازک ہے جاں کو بھی حسد جس تن میں ہے
کیا بدن کا رنگ ہے تہ جس کی پیراہن پہ ہے

(دیوان دوم)

میر کے یہاں معنی اور مضمون دونوں کی کثرت ہے۔ (تفصیل کے لئے شرح ملاحظہ ہو۔) مصحفی کے یہاں مضمون دوسرے مصرعے تک آتے آتے ہلکا ہوگیا، لیکن شعر کا مقصود حاصل ہوگیا۔ حسرت موہانی نے اس مضمون کو بار بار کہا، لیکن ہر بار غیر ضروری یا کم زور الفاظ نے شعر بگاڑ دیئے ؎

اللہ رے جسم یار کی خوبی کہ خود بہ خود
رنگینیوں میں ڈوب گیا پیرہن تمام

رونق پیرہن ہوئی خوبی جسم نازنیں
اور بھی شوخ ہوگیا رنگ ترے لباس کا

پیراہن اس کا ہے سادہ رنگیں
یا عکس مے سے شیشہ گلابی

مصحفی کو ایک بار اور سن لیجیئے تو کھرے کھوٹے کا فرق معلوم ہو جائے گا ؎

اس کے بدن سے حسن ٹپکتا نہیں تو پھر
لبریز آب و رنگ ہے کیوں پیرہن تمام

مصحفی نے حسن ٹپکنے کا ثبوت "لبریز آب و رنگ" کہہ کر فراہم کر دیا، اور انداز بھی انشائیہ رکھ کر مضمون میں ایک نئی جہت پیدا کر دی۔ یہ زمین دراصل میر کی ہے ؎

کیا لطف تن چھپا ہے مرے تنگ پوش کا
اگلا پڑے ہے جامے سے اس کا بدن تمام

(دیوان دوم)

اس مضمون کو بدل بدل کر میر نے کئی بار استعمال کیا ہے ؎

اس کے سونے سے بدن سے کس قدر چسپاں ہے ہائے
جامہ کبریتی کسو کا جی جلاتا ہے بہت

(دیوان ششم)

جی پھٹ گیا ہے رشک سے چسپاں لباس کے
کیا تنگ جامہ لپٹا ہے اس کے بدن کے ساتھ

(دیوان ششم)

میر کے یہاں تکرار کا شکوہ بعض نقادوں نے کیا ہے۔ اس وقت تکرار کے اصول پر بحث کرنے کی گنجائش نہیں، لیکن مندرجہ بالا تین شعروں سے یہ بات واضح ہوئی ہوگی کہ میر کی تکرار ہر جگہ ناروا نہیں ہوتی۔ اکثر وہ ایک ہی مضمون میں نئے پہلو پیدا کرتے ہیں۔ "بدن تمام" والے شعر میں دوسرے مصرعے کا زبردست پیکر اور پہلے مصرعے میں انشائیہ انداز کی وجہ سے ابہام اسے "بدن کے ساتھ" والے شعر سے الگ کرتا ہے۔ یہاں دوسرے مصرعے کے پیکر میں "لپٹا ہے" کے باعث جنسی اشارہ اور طرح کا ہے۔ انشائیہ انداز یہاں مصرع ثانی میں ہے، لیکن "تنگ جامہ" کی رعایت سے "جی پھٹ گیا" کے استعمال نے اسے مصرع اولیٰ کے ساتھ ایک اور طرح کا ربط مہیا کر دیا ہے۔ "جلاتا ہے بہت" والے شعر میں مصرع اولیٰ کا انداز انشائیہ ہے، لیکن "سونے سے بدن" کی دوہری معنویت اور "کبریتی" اور "جی جلاتا" کی رعایتوں نے اسے بالکل مختلف طرح کا زور بخش دیا ہے۔

معشوق کے ندی میں نہانے کا مضمون میر اور مصحفی کے یہاں مشترک ہے۔ میر نے اسے کئی بار باندھا ہے، لیکن اس کا بہترین اظہار غالباً مندرجہ ذیل اشعار میں ہوا ہے ؎

دیوان دوم:

شب نہاتا تھا جو وہ رشک قمر پانی میں
گتھی مہتاب سے اٹھتی تھی لہر پانی میں
ساتھ اس حسن کے دیتا تھا دکھائی وہ بدن
جیسے جھمکے ہے پڑا گوہر تر پانی میں

مصحفی اس مضمون کو بہت دور لے گئے ہیں، اور میر سے آگے نکل گئے ہیں۔ یہ ضرور ہے کہ لہروں کے آغوش بن جانے کا مضمون میر نے غالباً مصحفی سے پہلے باندھ لیا تھا۔ میر نے اس مضمون کو کئی جگہ باندھا ہے ؎

دیوان دوم: اٹھتی ہے موج ہر یک آغوش ہی کی صورت
دریا کو ہے یہ کس کا بوس و کنار خواہش

دیوان اول: اسی دریائے خوبی کا ہے یہ شوق
کہ موجیں سب کناریں ہوگئی ہیں

بہرحال، مصحفی کا شعر ہے ؎

کون آیا تھا نہانے لطف بدن نے کس کے
لہروں سے سارا دریا آغوش کردیا ہے

معشوق کی برہنگی کا ذکر میر نے شاید تمام شاعروں سے زیادہ کیا ہے۔ معشوق کی برہنگی آتش کا بھی محبوب مضمون ہے۔ لیکن ان سے بات پوری طرح نبھتی نہیں، کیوں کہ وہ بیانیہ انداز سے کام زیادہ لیتے ہیں، اور مناسبت الفاظ کا دھیان نہیں رکھتے ؎

تا سحر میں نے شب وصل اسے عریاں رکھا
آسماں کو بھی نہ جس مہ نے بدن دکھلایا

(آتش)

حفظ مراتب کا لحاظ نہ رکھنے کے باعث شعر کمزور ہوگیا۔ میر یا تو پوری ہوسناکی سے کام لیتے ہیں، اور پھر بھی حفظ مراتب رکھتے ہیں، یا پھر معشوق کی عریانی کو تہذیبی حوالے کے طور پر استعمال کرتے ہیں ؎

دیوان دوم: وہ سیم تن ہو ننگا تو لطف تن پہ اس کے
سبھی گئے تھے صدقے یہ جان و مال کیا ہے

دیوان دوم: مر مر گئے نظر کر اس کے برہنہ تن میں
کپڑے اتارے ان نے سر کھینچے ہم کفن میں

دیوان پنجم: راتوں پاس گلے لگ سوئے ننگے ہو کر ہے یہ غضب

دن کو بے پردہ نہیں ملتے ہم سے شرماتے ہیں ہنوز

آخری شعر کو مندرجۂ ذیل شعر کے ساتھ پڑھیے تو معنی واضح تر ہوں گے ۔

دیوان پنجم: آنکھ لگے اک مدت گذری پائے عشق جو بیچ میں ہے

ملتے ہیں معشوق اگر تو ملتے ہیں شرمائے ہنوز

اور یہ کمال بھی میر ہی کو حاصل ہوا کہ اپنی برہنگی اور دیوانگی کا تذکرہ کیا، اور معشوق کو پورے لباس میں رکھا۔ لیکن اس کے باوجود جنسی تحرک سے بھرپور ہستی کے طور پر معشوق کی مکمل تصویر کھینچ دی ۔

دیوان چہارم: ترک لباس سے میرے اسے کیا وہ رفتہ رعنائی کا

جامے کا دامن پاؤں میں الجھا ہاتھ آنچل اکلائی کا

پنہاں جسمانی اعضاء کا ذکر جنسی مضمون پیدا کرنے کا آسان نسخہ ہے۔ لیکن لباس کا پورا پردہ قائم رہے اور پھر بھی لڑکی شاعر کی آنکھ کو عریاں دکھائی دے۔ یہ صرف بڑے شاعر کے بس کی بات ہے ۔

دیوان پنجم: کیا صورت ہے کیا قامت ہے دست و پا کیا نازک ہیں

ایسے پتلے منھ دیکھو جو کوئی کلال بناوے گا

دیوان پنجم: مونڈھے چلے ہیں چولی جیسی ہے مہری پھنسی ہے بند کے

اس اوباش نے پہناوے کی اپنے تازہ نکالی طرح

میر کے یہاں معشوق کے بدن سے لطف اندوز ہو کر وجد میں آنے سے لے کر معشوق پر طنز، طباعی کا اظہار، صاف صاف لالچ کا اظہار، ہر طرح کا انداز موجود ہے۔ لالچ پر ایک شعر دیکھیے ۔

دیوان پنجم: پانی بھر آیا منھ میں دیکھے جنھوں کے یارب

وے کس مزے کے ہوں گے لب ہائے نا مکیدہ

اللہ میاں سے تخاطب کی شوخی اور "معصومیت" بھی خوب ہے۔ اسی غزل کا مطلع ہے، جو کامیاب ہوس کی گرمی سے پسینہ پسینہ ہے ۔

اب کچھ مزے پہ آیا شاید وہ شوخ دیدہ
آب اس کے پوست میں ہے جوں میوۂ رسیدہ

پھر جب معشوق کی نازک بدنی کا تذکرہ ہوتا ہے تو ایک نیا انداز برہنگی کا سامنے آتا ہے ؎

دیوان پنجم: وے کپڑے تو بدلے ہوئے میر اس کو کئی دن
تن پر ہے شکن تنگی پوشاک سے اب تک

اس مضمون میں شوخی ہے، لیکن ہوس بھری اور بظاہر محض مدح پر مبنی ہے، کہ معشوق کس قدر نازک ہے۔ شوخی اس وقت کھلتی ہے جب یہ خیال آتا ہے کہ بدن پر تنگی پوشاک کے باعث جو شکن پڑی ہے، اسے دیکھنے کے لئے بدن کو ننگا دیکھا ہوگا۔ مندرجۂ ذیل شعر میں معشوق کو بے لباس کرنے کا بہانہ اس کی تنگ پوشی اور نزاکت کو بنایا ہے ؎

دیوان سوم: تنگی جامہ ظلم ہے اے باعث حیات
پاتے ہیں لطف جان کا ہم تیرے تن کے بیچ

اسی غزل میں خسرو سے مستعار لے کر اپنا مضمون بنایا ہے ؎

کشتہ ہوں میں تو شیریں زبانی یار کا
اے کاش وہ زبان ہو میرے دہن کے بیچ

معشوق پر طنز کرنے یا اس بہانے خود پر طنز کرنے کا انداز جنسی مضمون میں کم نبھتا ہے۔ میر نے اس کو بھی نبھا کر دکھا دیا ہے ؎

دیوان ششم: آشنا ڈوبے بہت اس دور میں
گرچہ جامہ یار کا کم گھیر ہے

دیوان پنجم: ہندو بچوں سے کیا معیشت ہو
یہ کبھو انگ دان دیتے ہیں

دیوان پنجم: طالع نہ ذائقے کے اپنے کھلے کہ ہم بھی
ان شکریں لبوں کے ہونٹوں کا کچھ مزا لیں

دیوان پنجم: ننگے سامنے آتے تھے تو کیا کیا زجر اٹھاتے تھے
ننگ لگا ہے لگنے انھیں اب بات ہماری مانے سے

دیوان سوم: نکل آتا ہے گھر سے ہر گھڑی ننگے بدن باہر
برا یہ آپڑا ہے عیب اس آسائش جاں میں

دیوان ششم: خمیازہ کش ہوں اس کی مدت سے اس ادا کا
لگ کر گلے سے میرے انگڑائی لے جماہا

معشوق کی انگڑائی اس وجہ سے بھی ہو سکتی ہے کہ وہ عاشق کے ساتھ ساری رات جاگا ہے، اور اس وجہ سے بھی، کہ وہ عاشق سے اکتا گیا ہے۔ ساتھ رات گذارنے یا معشوق کو برہنہ دیکھنے کا کنایہ میر کے یہاں اکثر ملتا ہے۔ کچھ شعر اوپر گذر چکے، کچھ اور ملاحظہ ہوں ؎

دیوان اول: لیتے کروٹ ہل گئے جو کان کے موتی ترے
شرم سے سر در گریباں صبح کے تارے ہوئے

دیوان سوم: جس جاے سراپا میں نظر جاتی ہے اس کے
آتا ہے مرے جی میں یہیں عمر بسر کر

دیوان اول: دیہی کو نہ کچھ پوچھو اک بھرت کا ہے گڑوا
ترکیب سے کیا کہیے سانچے میں کی ڈھالی ہے

دیوان ششم: ایسی سڈول دیہی دیکھی نہ ہم سنی ہے
ترکیب اس کی گویا سانچے میں گئی ہے ڈھالی

آخری دو شعروں کے مضمون کو مصحفی سے لے کر علی اوسط رشک تک کئی لوگوں نے اختیار کیا ہے۔ میر نے "بھرت کا گڑوا"، "دیہی"، "سڈول" اور "ترکیب" جیسے

الفاظ رکھ کر مضمون کی رنگینی اور واقعیت اور تفصیل کو پوری طرح برت دیا ہے۔ اس پر مفصل بیان کے لئے شرح ملاحظہ ہو۔ میر کو چونکہ روزمرہ کی زندگی سے مضمون بنانے میں خاص مہارت تھی، اس لئے ان کے سامنے آتش، بلکہ مصحفی بھی غیر واقعی معلوم ہونے لگتے ہیں۔ مثلاً معشوق کے بھیگنے کا مضمون مصحفی اور میر دونوں کو پسند تھا ؎

بھیگے سے ترا رنگ حنا اور بھی چمکا
پانی میں نگاریں کف پا اور بھی چمکا

جوں جوں کہ پڑیں منھ پہ ترے مینہ کی بوندیا
جوں لالۂ تر رنگ ترا اور بھی چمکا

جھلک بدن کی ترے ہے یہ رخت آبی میں
کہ جیسے جلوہ کرے آفتاب در تہ آب

پہلا شعر روزمرہ زندگی پر مبنی ہے۔ باقی مضامین خیالی تو نہیں ہیں، لیکن میر کے مندرجۂ ذیل شعر کے سامنے مصنوعی معلوم ہوتے ہیں ؎

دیوان چہارم: گوندھ کے گویا پتی گل کی وہ ترکیب بنائی ہے
رنگ بدن کا تب دیکھو جب چولی بھیگے پسینے میں

میر کے شعر پر نظیر اکبرآبادی کے ایک شعر کا ہلکا سا پرتو ہے، لیکن نظیر کے یہاں اشاروں کی اور بصری پیکر کی وہ فراوانی نہیں جو میر کے یہاں ہے ؎

سراپا موتیوں کا پھر تو اک گچھا وہ ہوتی ہے
کہ وہ کچھ خشک موتی کچھ پسینے کے وہ تر موتی

نظیر اکبرآبادی کے شعر میں بندش بھی بہت سست ہے۔ میر کے شعر میں پہلے اور دوسرے مصرعے میں برابر کے پیکر ہیں۔ لیکن چولی کے پسینے میں بھیگنے میں اشارات و انسلاکات اس قدر ہیں اور اتنے بے پناہ ہیں اور پھر بھی اتنے نزدیک کے ہیں کہ شعر معجزہ بن گیا ہے۔ تجربے کے جس منطقے کا یہ شعر ہے، اس کے بالکل متضاد

منطقے سے اس طرح کے شعر برآمد ہوتے ہیں ؂

دیوان دوم: بو کئے کملائے جاتے ہو نزاکت ہائے رے
ہاتھ لگتے میلے ہوتے ہو لطافت ہائے رے

دیوان چہارم: ہائے لطافت جسم کی اس کے مرہی گیا ہوں پوچھو مت
جب سے تن نازک وہ دیکھا تب سے مجھ میں جان نہیں

میر کے جنسی مضامین کا تذکرہ ان کے امرد پرستانہ اشعار کے ذکر کے بغیر مکمل نہیں ہوسکتا۔ عندلیب شادانی نے اپنا مضمون " میر صاحب کا ایک خاص رنگ " یوں لکھا تھا گویا میر نے اپنے یہ اشعار کہیں داب چھپا کر رکھ دیئے تھے، یا اگرچہ یہ شعر کلیات میں تھے، لیکن لوگوں نے انھیں پڑھا نہ تھا۔ پھر یاروں نے طرح طرح سے اس " خاص رنگ " کی توجیہیں بھی کرنے کی کوشش کی۔ احتشام صاحب نے مسعود حسن رضوی ادیب کے نام شادانی کے مضمون پر بعض " بزرگوں " کے ردعمل کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے " سنا کہ مرزا محمد عسکری صاحب بہت منغض ہوئے کیوں کہ شادانی صاحب، میر وغیرہ کے وہی اشعار پڑھ کر نتائج نکالتے رہے جن کا ذکر وہ اپنے مضامین میں کر چکے ہیں ۔" (خطوط مشاہیر، مرتبہ نیر مسعود۔) حالانکہ واقعہ یہ ہے کہ جس شخص نے بھی کلیات میر کا سرسری ہی سا مطالعہ کیا ہوگا، وہ اس شوق اور شغف و انہماک سے بے خبر نہ رہا ہوگا جو امرد پرستی کے مضمون پر میر نے صرف کیا ہے۔ میں اس رجحان یا میلان کا دفاع نہیں کرتا۔ نہ اس کو مطعون کرتا ہوں۔ میں یہ بھی دعویٰ نہیں کرتا کہ میر یقیناً امرد پرست تھے، اور نہ فراق صاحب کی طرح یہ کہتا ہوں کہ دنیا کے اکثر بڑے لوگ امرد پرست ہوئے ہیں۔ شاعرانہ اظہار کی حد تک امرد پرستی کے اشعار میں میر کے یہاں خود پر طنز کرنے، خود امردوں پر طنز کرنے، اور امردوں سے دلچسپی پر مبنی ہر طرح کے اچھے برے شعر مل جاتے ہیں۔ فی الحال میری غرض جنسی مضمون کے حامل اور امرد پرستی پر مبنی اچھے اشعار سے ہے۔ چند کو بلا کسی مزید تفصیل کے پیش کرتا ہوں ؂

دیوان اول: باہم ہوا کریں ہیں دن رات نیچے اوپر
یہ نرم شانے لونڈے ہیں مخمل دو خوابا

دیوان پنجم: ساتھ کے پڑھنے والے فارغ تحصیل علمی سے ہوئے
جہل سے مکتب کے لڑکوں میں ہم دل بہلاتے ہیں ہنوز

دیوان پنجم: وہ نوبادہ گلشن خوبی سب سے رکھے ہے نرالی طرح
شاخ گل سا جائے ہے لچکا ان نے نئی یہ ڈالی طرح

ان اشعار پر مفصل گفتگو شرح میں ملاحظہ کیجیے۔ میں ہر اس شعر کو، جس میں امرد پرستی کا شائبہ ہو، لازماً جنسی مضمون پر مبنی شعر نہیں مانتا۔ لیکن یہ بھی ہے کہ امرد پرستانہ شعر میں معشوق آسانی سے idealize نہیں ہو پاتا، لہٰذا اس حد تک اسے جنسی مضمون کا حامل قرار دینا ہی پڑتا ہے۔ بعض بعض جگہ فیصلہ الفاظ کے اصطلاحی معنوں پر منحصر ہوتا ہے۔ مثلاً ٹیک چند بہار نے "دنداں مزد" کے معنی درج کئے ہیں کہ اصطلاح میں بوسے کو کہتے ہیں۔ لیکن یہ واضح نہیں کیا ہے کہ یہ کس طبقے کی اصطلاح ہے۔ قرینے سے لگتا ہے کہ امرد پرستوں کی اصطلاح ہوگی۔ ایسی صورت میں دیوان ششم کا یہ غیر معمولی شعر اور بھی غیر معمولی ہو جاتا ہے ؎

آج اس خوش پرکار جواں مطلوب حسین نے لطف کیا
پیر فقیر اس بے دنداں کو ان نے دنداں مزد دیا

میر کے یہاں جنسی مضامین کا مطالعہ ہمیں یہ سوال کرنے پر مجبور کرتا ہے کہ میر کے یہاں عشق کا تجربہ کس نوعیت کا، یا یوں کہیے کہ کن نوعیتوں کا ہے۔ محمد حسن عسکری اسے انسانی تعلقات کی پیچیدگیوں کے مرادف قرار دیتے ہیں۔ لیکن بات شاید اتنی سادہ نہیں، کیوں کہ میر کے یہاں عشق کی پیچیدگیوں کے علاوہ اس کی وسعت اور تنوع بھی اس درجے کی ہے کہ اس پر کوئی ایک حکم نہیں لگ سکتا۔ اور میر کو صرف دروں بیں یا عشق کے "اعلیٰ" اور "گھریلو" اور "ہوس آمیز" پہلوؤں کی کشاکش کا شاعر کہنے سے بات پوری نہیں ہوتی۔ لہٰذا اس معاملے کو ذرا

اور وسعت اور توجہ سے دیکھنا چاہیئے۔ لیکن توجہ کو اس طرف منعطف کرنے سے پہلے ضروری معلوم ہوتا ہے کہ اس بات کی چھان بین کی جائے کہ جب میر جنسی مضمون کو ہر پہلو سے بیان کرنے پر قادر تھے، تو انھوں نے جرأت کی سی معاملہ بندی بھی کیوں نہ اختیار کی؟ اس سوال کا جواب اس لئے بھی ضروری ہے کہ اس سے ہمیں میر کے یہاں عشق کے تجربے کی حدوں کا پتہ لگ سکتا ہے۔ ممکن ہے اسی ضمن میں اس بات پر بھی روشنی پڑ سکے کہ آیا میر کے عشق کی کوئی مرکزی نوعیت یا اس کا کوئی مرکز ہے کہ نہیں؟

ایسا نہیں ہے کہ میر جنسی مضامین کو معاملہ بندی کے اسلوب میں پیش کرنے پر قادر نہیں تھے۔ گذشتہ صفحات میں دیوان اول کے ایک قطعے کا ذکر ہو چکا ہے اس کا پہلا شعر حسب ذیل ہے ؎

کل تھی شب وصل اک ادا پر
اس کی گئے ہوتے ہم تو مر رات

ایسا بھی نہیں ہے کہ جنسی مضامین کے باہر معاملہ بندی میں میر کو کوئی مشکل پیش آتی ہو۔ لہٰذا جنسی مضامین میں معاملہ بندی سے کم و بیش اجتناب کے وجوہ دریافت کرنا بہت اہم ہو جاتا ہے۔

جنسی مضامین پر مبنی اشعار کے بارے میں ہم دیکھ چکے ہیں کہ اگر ان میں معنی آفرینی اور مضمون آفرینی کی کثرت رکھی جائے تو اصل مضمون کے پھیکے پڑ جانے کا امکان رہتا ہے۔ میر اس معاملے میں غیر معمولی ہیں کہ وہ یہاں بھی اکثر و بیشتر مضمون آفرینی یا کثرت معنی حاصل کر لیتے ہیں۔ اس کی ایک وجہ تو یہ ہے کہ وہ استعارے کا ہر اسلوب جانتے ہیں۔ دوسری وجہ یہ ہے کہ ان کو رعایت لفظی میں کمال حاصل ہے۔ تیسری وجہ یہ ہے کہ وہ حتی الامکان شعر کو بیانیہ بنانے سے گریز کرتے ہیں۔ لیکن جن اشعار میں معشوق سے وصل کے مضمون کو جنسی لذت اندوزی کے رنگ میں کہا گیا ہو، ان میں بیانیہ رنگ در آنا لازمی ہے۔ میر نے وصل کے مضمون میں جنسی مضامین سے عام طور پر احتراز کیا ہے، اور اگر ایسا مضمون لائے بھی ہیں تو اس میں ابہام کا پہلو ایسا رکھ دیا ہے کہ خود بخود کثرت معنی پیدا

ہوگئی ہے ے

دیوان دوم:
وصل اس کا خدا نصیب کرے
میر دل چاہتا ہے کیا کیا کچھ

دیوان پنجم:
وصل میں رنگ اڑ گیا میرا
کیا جدائی کو منھ دکھاؤں گا

دیوان پنجم:
اس کا بحر حسن سراسر اوج و موج و تلاطم ہے
شوق کی اپنی نگاہ جہاں تک جاوے بوس و کنار ہے آج

دیوان چہارم:
پاؤں چھاتی پہ میری رکھ چلتا
یاں کبھو اس کا یوں گذارا تھا

دیوان سوم:
کیا تم کو پیار سے وہ اے میر منھ لگا دے
پہلے ہی چومے تم تو کاٹے ہو گال اس کا

دیوان دوم:
منھ اس کے منھ کے اوپر شام و سحر رکھوں ہوں
اب ہاتھ سے دیا ہے سر رشتہ میں ادب کا

دیوان سوم:
گو شوق سے ہو دل خوں مجھ کو ادب وہی ہے
میں رو کبھی نہ رکھا گستاخ اس کے رو پر

دیوان ششم:
بدن میں اس کے تھی ہر جائے دلکش
بجا بے جا ہوا ہے جا بجا دل

دیوان سوم: گات اس اوباش کی لیں کیوں کہ بر میں میر ہم
ایک جھرمٹ شال کا اک شال کی گاتی ہے میاں

اوپر کے اشعار سے ظاہر ہے کہ میر وصل کی لذت اندوزی کے وقت بھی رعایت لفظی، ابہام اور استعارے سے کام لیتے ہیں اور بیانیہ انداز کا سہارا بہت کم لیتے ہیں۔ اکثر یہ بات بھی نہیں کھلتی کہ وصل ہوا ہے بھی کہ نہیں۔ ان اشعار میں معاملہ بندی سے گریز اور کبھی کبھی خود اپنے پر ہنسنے کی ادا اس بات کی غماز ہے کہ کچھ باتیں شاید ایسی بھی ہیں جن کو میر اپنے آپ پر بھی ظاہر نہیں کرنا چاہتے۔ ان کے یہاں گستاخ دستی کی کمی نہیں ہے، لیکن وہ اختلاط باطنی کے واضح بیان سے اکثر گریز کرتے ہیں۔ شاید اس وجہ سے کہ ان کا مبہم اور استعاراتی مزاج اسے پسند نہیں کرتا۔ مضامین وصل میں اگر واضح معاملہ بندی کی جائے تو استعارے کی گنجائش کم ہو جاتی ہے۔ جرأت کا یہی معاملہ تھا۔ وہ استعارے کو وقوعے پر قربان کر دیتے ہیں۔ چند اشعار حسب ذیل ہیں ؎

ملائے لب سے لب لیٹے تھے جب تک وہ بھی لیٹا تھا
پھریری لے کے میں جو کرکے اف یک بار اٹھ بیٹھا

تو کچھ اٹھنے کے اس نے ساتھ ہی چتون جو پہچانی
تو کیا گھبرا کے بس جلدی سے وہ عیار اٹھ بیٹھا

لپٹ کر سونے سے شب کے جبھی پھولوں کی جو بدھی
تو کیا ہو کر وہ جھگڑالو گلے کا ہار اٹھ بیٹھا

کہاں ہے گل میں صفائی ترے بدن کی سی
بھری سہاگ کی تس پر یہ بو دلہن کی سی

یاد آتا ہے یہ کہنا جب تو اڑ جاتی ہے نیند
اپنی ہٹ تو رکھ چکے لو اب تو ہٹ کے سوئیے

تم جو کہتے ہو نہ جرأت سوئیں گے ہم تیرے ساتھ
سو زباں بہر خدا اب۔ یہ پلٹ کے سوئیے

اپنے سینے پہ رکھا ہاتھ میں ان کا تو کہا
چھوڑ کم بخت ہتھیلی مری گُھنڈی سے لگی

دل ہی جانے ہے کچھ اس کا مزا اور لذت
مل کے جب ایک شب وصل میں ہوں سینے دو

شعر نمبر چار اور ایک حد تک نمبر سات کے علاوہ باقی تمام شعروں میں مضمون کا فقدان ہے۔ شعر نمبر چار میں پیکر، اور انشائیہ انداز بیان اس طرح یک جا ہوئے ہیں کہ میر تو نہیں، لیکن مصحفی کا سا رتبہ حاصل ہو گیا ہے۔ باقی تمام شعروں کا اسلوب خبریہ ہے۔ معاملہ بندی کی ایک کمزوری یہ بھی ہوتی ہے کہ اس میں انشائیہ اسلوب جو خبریہ سے بہتر اور بلند تر ہوتا ہے، استعمال نہیں ہو سکتا۔ اب یہ بات واضح ہو گئی ہو گی کہ میر اگرچہ جنسی مضامین سے خود بالکل گریز نہیں کرتے، لیکن انھوں نے جرأت پر چوما چاٹی کا الزام اس لئے لگایا تھا کہ جرأت کے یہاں نری معاملہ بندی ہے، مضمون آفرینی بہت کم ہے اور ابہام و استعارہ تقریباً مفقود ہے۔ میر اگر واضح بیان اختیار بھی کرتے ہیں تو اس کے ساتھ کسی قسم کا حوالہ، طنزیہ یا تہذیبی یا نفسیاتی، ضرور رکھ دیتے ہیں۔ لہٰذا معاملہ صرف یہ نہیں ہے کہ میر کا عشقیہ تجربہ زیادہ پیچیدہ ہے۔ معاملہ یہ بھی ہے کہ میر اس تجربے کے اظہار کے لئے فنی چابک دستیوں اور باریکیوں کا اظہار بیش از بیش کرتے ہیں۔ ان چابک دستیوں کی بنا پر ان کے یہاں کثرت معنی ہے۔ مضمون کی ان کے یہاں فراوانی ہے، اور وہ مضمون آفرینی کے ساتھ جنسی مضمون کا صحیح تناسب قائم رکھتے ہیں۔

مضمون کی فراوانی کے ساتھ میر کے یہاں عام طور پر، اور جنسی لذت کے مضامین میں خاص طور پر، حواس خمسہ کی کارفرمائی بہت ہے۔ ان کے یہاں تن بدن اور ذہنی کیفیت کا زبردست انضمام و انہماک ہے۔ اس کے برخلاف

غالب کے یہاں جنس اور بدن کے بھی اسرار کو تجرید کے ہوائی پردوں میں مٹنے کا عمل نظر آتا ہے۔ مثال کے طور پر یہ دو شعر دیکھئے ؎

غالب: کرے ہے قتل لگاوٹ میں تیرا رو دینا
تری طرح کوئی تیغ نگہ کو آب تو دے

میر (دیوان دوم) اب کچھ مزے پہ آیا شاید وہ شوخ دیدہ
آب اس کے پوست میں ہے جوں میوۂ رسیدہ

غالب کے یہاں بھی جنسی تجربے کا براہ راست حوالہ ہے، لیکن مصرع ثانی میں وہ فوراً تجرید اختیار کر لیتے ہیں۔ میر کے یہاں جنسی تجربے کا حوالہ مصرع ثانی میں اور بھی مستحکم، اور بدن کی سطح پر تمام ہوتا ہے۔ لالچ کے موقعے پر بھی میر حواس خمسہ میں سے وہ حس منتخب کرتے ہیں جو لطیف ترین تجربے کو بھی تیزی سے حاصل کر لیتی ہے، یعنی قوت ذائقہ ؎

(دیوان پنجم) پانی بھر آیا منھ میں دیکھے جنھوں کے یارب
وے کس مزے کے ہوں گے لب ہائے نا مکیدہ

جنسی لذت اور جنسی تجربے کی تمام حسیاتی جہتوں میں میر کا انہماک و اشتغال تمام تر وہ کیفیت رکھتا ہے جسے مولانا روم نے " نانبائی کے ہاتھ میں خمیری آٹے " کے نادر اور پانچوں حواس پر مبنی استعارے کے ذریعہ بیان کیا ہے۔ جس طرح نانبائی خمیری آٹے کو کبھی سخت گوندھتا ہے، کبھی نرم کرتا ہے، کبھی اس پر زور سے مٹھیاں لگاتا ہے، کبھی اس کو تختے پر پھیلا دیتا ہے، کبھی اچانک اٹھا کر ہاتھ میں لے لیتا ہے، کبھی اس میں پانی ڈالتا ہے، کبھی نمک، کبھی اس کو تندور میں ڈال کر دیکھتا ہے کہ ٹھیک پکا کہ نہیں، وہی حال عاشق کے ہاتھ میں معشوق کا ہوتا ہے۔ مولانا روم اس کو یوں بھی بیان کرتے ہیں کہ قدیم اور حادث، عین اور عرض میں بھی اس طرح کی بہم دست و گریبانی روز اول سے ویسی ہی فرض ہے جیسی ویس اور رامین کے درمیان بہم بستگی اور بہم آویزش فرض تھی، یعنی یہ بھی اصول کائنات ہے، اور دونوں حقائق ایک ہی اصول کائنات کے پر تو ہیں۔ مثنوی (دفتر ششم) میں مولانا کہتے ہیں ؎

زن بہ دست مرد در وقت لقا
چوں خمیر آمد بدست نانبا

بسرشد گاہیش نرم و گہ درشت
زو برآرد چاق چاقے زیر مشت

گاہ پہنش واکشد بر تختۂ
درہمش آرد گہے یک لختۂ

گاہ در وے ریزد آب و گہ نمک
از تنور و آتشش سازد محک

ایں چنیں پیچند مطلوب و طلب
اندریں لعب اند مغلوب و غلوب

ایں لعب تنہا نہ شو را بازن است
ہر عشیق و عاشقے را ایں فن است

از قدیم و حادث و عین و عرض
پیچشے چوں ویس و رامیں مفترض

ان اشعار کی خوبیاں بیان کرنے میں بہت دقت صرف ہوگا۔ فلسفیانہ نکات میں نے اوپر بیان ہی کردیئے ہیں۔ اب صرف یہ دیکھ لیجئے کہ پانچوں حواس (دیکھنا، چھونا، چکھنا، سونگھنا، سننا) یہاں پوری طرح صرف بروئے کار ہی نہیں آئے ہیں، بلکہ بیان بھی ہوئے ہیں۔ اور شروع کے چار شعروں میں حرکی پیکر کی اس قدر شدت ہے کہ بڑے بڑے شاعروں کو جھرجھری آجائے۔ جب میر کے

سامنے ایسے بڑے بڑے نمونے موجود تھے، اور خود ان کی صلاحیتیں بھی ان نمونوں کے برابر کلام کی قوت رکھتی تھیں تو وہ جرأت یا مصحفی یا شاہ حاتم کی طرف کیوں متوجہ ہوتے اور اس میدان میں بھی میر کا کلام ان لوگوں سے ممتاز کیوں نہ ہوتا؟

میں اوپر کہہ چکا ہوں کہ میر میں زندگی کے تمام تجربات کو حاصل کرنے اور انھیں شعر کی سطح پر قبول کرنے کی حیرت انگیز صلاحیت تھی۔ مولانا روم کی طرح وہ بھی ہر بات کو شعر میں کہہ سکتے تھے۔ مثنوی معنوی کے بہت سے اشعار ایسے ہیں جن کو آج کل کے "مہذب" لوگ پڑھ یا سن نہیں سکتے۔ مولانا نے ان سے عارفانہ نتائج نکالے ہیں۔ یہ اور بات ہے۔ بنیادی بات یہ ہے کہ مولانا روم کو "فحش" مضامین بیان کرنے سے عار نہ آتی تھی۔ محمد حسن عسکری نے ایک خط میں لکھا ہے کہ جو قصہ بیان کر رہا ہوں وہ فحش تو ہے لیکن مولانا تھانوی نے بیان کیا ہے اور اس سے سبق آموزی کی ہے، اس لیے درج کرتا ہوں۔ پرانی تہذیب میں اس طرح کا احترام و تحریم نہ تھا جیسا آج کل ہم لوگوں نے اختیار کر لیا ہے۔ میر کے ظریفانہ اور پھکڑپن کے اشعار پر مولوی عبدالحق بابائے اردو ناک بھوں چڑھاتے ہیں (یا شرمندہ ہوتے ہیں۔) باقی لوگ تو ان کا ذکر بھی کرتے شرماتے ہیں۔ حالاں کہ وہ اشعار بھی تہذیب و کائنات کے ایک تصور کی عملی صورت ہیں۔ جنسی اشعار میں میر بہت زیادہ کھل تو نہیں کھیلے ہیں لیکن ان کا اصول وہی ہے، کہ تہذیب طرح طرح سے اپنا اظہار کرتی ہے اور تہذیب کا ہر مظہر شعر کی سطح پر برتا جا سکتا ہے اگر شاعر جرأت اظہار کے ساتھ ساتھ سخن طرازی کی صلاحیت بھی رکھتا ہو۔

(۷)

دریائے اعظم

میر کے کلام میں عاشق و معشوق کے کردار، اور ان کے یہاں مضامین کو برتنے کے انداز کی روشنی میں ہم میر کے تجربۂ عشق کی نوعیت، یا نوعیتوں کے بارے میں کیا حکم لگا سکتے ہیں؟ یہ سوال اس لئے اہم ہے کہ عشق کا تجربہ میر کی شاعری کا مرکزی نقطہ ہے۔ زندگی اور کائنات کا تقریباً ہر مظہر میر کے یہاں عشق کے حوالے سے، یا عشق کے استعارے کے طور پر نظر آتا ہے۔ اس سلسلے میں وہ غزل مرکزی حیثیت رکھتی ہے جس کا مطلع ہے ؎

دیوان اول: ہر جزر و مد سے دست و بغل اٹھتے ہیں خروش
کس کا ہے راز بحر میں یارب کہ ہیں یہ جوش

قابل لحاظ باتِ یہ بھی ہے کہ یہ غزل ایک لرزہ خیز قطعے پر ختم ہوتی ہے جس میں زمانے کے گذران، وقت کی تباہ کاری اور انسان کی بے ثباتی کا مضمون غیر معمولی شدت و قوت سے بیان ہوا ہے ؎

جھومے ہے بید جائے جوانان مے گسار
بالائے خم ہے خشت سر پیر مے فروش

لہذا میر کے ذہن میں عشق کا تجربہ ایک ایسی مرکزی قوت کا تجربہ بن کر روشن ہوتا ہے جو بناتی بھی ہے اور بگاڑتی بھی ہے۔ تجربے کی اس وسعت اور اس کے مختلف پہلوؤں میں تضاد کے باعث یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ کیا یہ حقیقت ہی واقعی ایسی ہے کہ اس میں تضاد اور بے سمتی ہے، یا پھر انسان ایسا ہے کہ ایک ہی حقیقت کو کئی رنگ میں دیکھتا ہے؟ کیا یہ اس کی نگاہ کا قصور ہے، یا پھر اس تجربے کا ستم ہے، کہ یہ لطف بھی ہے اور عذاب بھی، معراج بھی ہے اور قعر مذلت بھی، وجد بھی ہے اور یاس بھی، یقین بھی ہے اور شک بھی؟ میر کی بڑائی اس بات میں ہے کہ انھوں نے تجربے کی تمام جہتوں کو برتا اور کھنگالا ہے، یا یوں کہیئے کہ وہ مختلف وقتوں میں ایک ہی چیز کو طرح طرح سے دیکھتے رہے ہیں۔ لیکن ان کی بڑائی اس بات میں بھی ہے کہ تجربات کی اس کثرت کے ذریعہ وہ ہمیں یہ سوچنے پر بھی مجبور کر دیتے ہیں کہ آخر انسان ہے کیا؟ کیا وہ واقعی مجموعۂ اضداد ہے، اور اس لئے ناقص اور خام ہے، یا پھر وہ ایسے ماحول میں ڈال دیا گیا ہے جہاں نہ خارج میں وحدت ہے اور نہ باطن میں وحدت ہے؟

دو چار دس شعر کی بات ہو تو ہم اسے نظر انداز کر سکتے تھے، کیوں کہ غزل میں ہر طرح کے مضامین کی گنجائش ہے، اس کا مزاج ہی بوقلموں ہے۔ لیکن اگر کسی کے یہاں مسلسل اور متواتر ایسے شعر نظر آئیں جن میں تجربے کی مختلف انتہائیں اور مختلف پہلو بیان ہوئے ہوں، تو ہم یہ سوچنے پر مجبور ہو جاتے ہیں کہ یہ کثرت اور رنگا رنگی خود فطرت انسانی کی غیر معتبری کا استعارہ تو نہیں ہے؟

خدا کامل ہے، لیکن اس کی مخلوق ناقص کیوں ہے؟ یہ سوال پرانے زمانے میں بھی پوچھا گیا تھا۔ صوفیہ اور متکلموں دونوں نے اس پر اظہار خیال ہے مولانا روم مثنوی کے دفتر ششم میں کہتے ہیں۔

چوں ہمہ انوار از شمس بقاست
صبح صادق صبح کاذب از چہ خاست

چوں کہ دار الضرب را سلطاں خداست
نقد را چوں ضرب خوب و ناروا ست

(جب کہ سب نور آفتاب بقا کے ہیں (تو)
سچی صبح اور جھوٹی صبح کیوں پیدا ہوتی ؟
جب کہ ٹکسال کا بادشاہ خدا ہے (تو)
سکے پر کھرا ٹھپہ اور کھوٹا ٹھپہ کیوں ہے؟)

پھر مولانا جواب دیتے ہیں ؎

او چوکہ در ناز ثابت آمدہ
عاشقاں چوں برگ ہا لرزاں شدہ

خندۂ او گریہ ہا انگیختہ
آبروئیش آبرو ہا ریختہ

ایں ہمہ چون و چگونہ چوں زبد
بر سر دریائے بے چوں می طپد

ضد و ندوش نیست در ذات و عمل
زاں بہ پوشیدند ہستی ہا حلل

ضد ضد را بود و ہستی کے دہد
بلکہ زو بگریزد و بیروں جہد

ند چہ بود مثل مثل نیک و بد
مثل مثل خویشتن را کے کند

بر شمار برگ بستاں ضد و ند
چوں کفے بر بحر بے ند ست و ضد

(وہ پہاڑ کی طرح ناز پر قائم ہے۔ عاشق
پتوں کی طرح لرزتے ہیں۔ اس کے ہنسنے
نے رونے پیدا کیے۔ اس کے چہرے کی
رونق نے آبروئیں بہادیں۔ یہ سب کیفیات
(جو تعینات میں سے ہیں) بے کیفیت دریا
(یعنی ذات حق) کے اوپر جھاگ کی طرح
حرکت کرتی ہیں۔ اس کا ضد اور ند (مثل،
peer) ذات اور فعل میں نہیں ہے۔
اسی لئے موجودات نے لباس پہن لئے
ہیں۔ ضد، ضد کو وجود اور ہستی کب
دیتا ہے؟ (نہیں) بلکہ اس سے بھاگتا
اور نکل جاتا ہے۔ ند کیا ہے؟ مثل
ہے۔ نیک و بد کی مثل، اور مثل اپنی
مثل کو کب بناتی ہے؟ ضد اور ند باغ
اور پتوں کے شمار پر (ہیں)۔ بے ند
اور بے ضد دریا پر جھاگ کی طرح ہیں۔
ترجمہ از قاضی سجاد حسین)

لہٰذا اللہ تعالیٰ مبدا ہے اور مخلوقات اثر۔ یا اللہ تعالیٰ علت ہے اور موجودات معلول۔ مبدا اور اثر اور علت اور معلول کا ایک دوسرے سے مشابہ ہونا ضروری نہیں۔ لہٰذا ایک طرف تو یہ حقیقت ہے کہ مبدا اور ممکنات ایک دوسرے سے مشابہ نہیں، لیکن متضاد بھی نہیں۔ ان میں وہی رشتہ ہے جو دریا اور جھاگ میں ہوتا ہے۔ ہستی چوں کہ اپنا مثل نہیں پیدا کرسکتی، اس لئے مبدا اور ممکنات میں مثل کا رشتہ بھی نہیں ہے۔ دونوں ایک دوسرے سے متضاد بھی نہیں ہیں اور ایک دوسرے کے مثل بھی نہیں ہیں۔ مبدا کے بغیر آثار ممکن نہیں، لیکن دونوں میں یکسانیت ضروری نہیں ہے۔ دوسری طرف

یہ حقیقت ہے کہ ایک ضد دوسری ضد کو پیدا نہیں کرسکتا ہے۔ بحر وحدت بے ضدوند ہے، اور موجودات باغ کے پتوں کی طرح ہیں کہ بہت طرح کے ہیں اور باغ کے باعث ہیں، لیکن باغ سے الگ نہیں ہیں، اگرچہ وہ خود باغ بھی نہیں ہیں۔ اس تمام نو افلاطونی موشگافی کا ماحصل یہ نکلا کہ انسان تعینات اور ممکنات میں گرفتار ہے، لیکن وہ تعلق مع اللہ قائم کرسکتا ہے۔ انسان چون و چرا، چگونہ و کجا جیسی کیفیتوں سے عبارت ہے، اور ذات باری تعالیٰ بے کیفیت ہے، لیکن انسان ان کیفیتوں سے بلند بھی ہوسکتا ہے، کیوں کہ ؎

گر نبودے گوش ہائے غیب گیر
وحی ناوردے ز گردوں یک بشیر

ور نبودے دید ہائے صنع بیں
نے فلک گشتے نہ خندیدے زمیں

(اگر غیب کو قبول کرنے والے کان نہ ہوتے
(تو) ایک بھی بشارت دینے والا وحی نہ لاتا۔
اگر کاری گری کو دیکھنے والی آنکھیں نہ ہوتیں
(تو) نہ آسمان گردش کرتا اور نہ زمین
مسکراتی۔ ترجمہ از قاضی سجاد حسین۔)

یعنی انسان اگر صحیح مذاق رکھتا ہو تو وہ اسرار کو سمجھ سکتا ہے اور اپنی حدوں کو توڑ سکتا ہے۔ حقیقت ایک ہی ہے، اس کے آثار اس سے مشابہ نہیں ہیں، لیکن اس کی طرف لے جانے میں معاون ضرور ہیں۔

مولانا روم کے یہ افکار کم و بیش تمام نو افلاطونی فکر میں مشترک ہیں، اور انیسویں صدی کے آخر تک انسان کے بارے میں مختلف نظریات میں اسی فکر کا انعکاس ملتا ہے۔ پھر فرائڈ نے آکر اس مسئلے کو مادی اور دنیادی سطح پر، یعنی

انسان کے کیفیات سے زیادہ اس کے اعمال کی روشنی میں پرکھنے کی کوشش کی۔ اس نے پوچھا کہ ایسا کیوں ہوتا ہے کہ ایک شخص بہ یک وقت بہت جابر خونی بھی ہو اور نیک باپ بھی ہو؟ ایسا کیوں ہوتا ہے کہ کوئی شخص کاروبار میں نہایت بے مروت اور سنگ دل ہو اور ساتھ ہی ساتھ شعر و فن کا بہت عمدہ ذوق بھی رکھتا ہو؟ یعنی انسان مجموعہ اضداد کیوں ہے؟ کیا وہ ایسا ہی بنایا گیا ہے، یا یہ سب محض اتفاقی ہے؟

رچرڈ رارٹی Richard Rorty نے ہمارے زمانے میں یہ نظریہ شدت سے پیش کیا ہے کہ تمام سچائیاں (یعنی جن چیزوں کو ہم سچائی کہتے ہیں) انسان کی مخلوق، اور انسان ہی کی طرح contingent یعنی اتفاقی یا ممکن (واجب کی ضد) ہیں۔ کیوں کہ سچائیوں کو ہم زبان کے وسیلے سے دریافت کرتے ہیں، اور زبان ہماری ہی تخلیق ہے۔ لہٰذا سچائیاں بھی ہماری تخلیق ہوئیں۔ اس ضمن میں اس نے فرائڈ کے افکار کی جو تعبیر کی ہے وہ حسب ذیل ہے۔

انسان کئی چیزوں کے مجموعے کا نام ہے۔ اس میں بلندی اور پستی نیکی اور خوبی، اس طرح کی متضاد چیزیں بہ یک وقت، یا باری باری سے کار فرما رہتی ہیں۔ شاید اسی لئے قرآن میں کہا گیا ہے کہ جس نے اپنے نفس کو پاک کیا، اس نے فلاح پائی۔ وہ عناصر جن کی ترتیب سے انسان کی شخصیت بنتی ہے، ان میں نہ صرف یہ کہ آپس کا تضاد ہوتا ہے یا ہو سکتا ہے، بلکہ یہ بھی کہ ان عناصر کا بروئے کار آنا یا نہ آنا بھی حالات پر منحصر ہوتا ہے۔ رارٹی کی مراد اس سے یہ ہے کہ کوئی حالت ایسی ہو سکتی ہے جب کوئی شخص بڑی بہادری کا مظاہرہ کر جائے۔ اور کوئی حالت ایسی بھی ہو سکتی ہے جب وہی شخص انتہائی بزدل ثابت ہو۔ ان میں کسی ایک حالت کو دیکھ کر اس شخص کے بارے میں کوئی حکم نہیں لگایا جا سکتا۔ یعنی جس طرح حقیقت ایک contingent شے ہے، اور اس کا ادراک ان وسائل پر منحصر ہے جن کو آپ ادراک کے لئے استعمال کرتے ہیں، اسی طرح انسان کی شخصیت بھی ایک contingent شے ہے۔ نہ حقیقت میں لازمیت ہے اور نہ شخصیت میں۔ جس طرح حقائق کو پہچاننے اور بیان کرنے

کا وسیلہ صرف الفاظ ہیں، اور الفاظ انسان کی مخلوق ہیں، اس لئے حقیقت بھی ہماری ذات پر contingent ہوئی - اسی طرح انسانی شخصیت کو پہچاننے کے لئے ہمارے پاس جو ذریعہ ہے، یعنی انسان کے اعمال، ان میں کوئی لازمیت نہیں، اعمال وہی ہیں جو ہم کرتے ہیں۔ اور اگر ہم آزاد ہیں، مجبور نہیں ہیں، تو اس کا مطلب یہ ہوا کہ جو کچھ ہم کرتے ہیں وہ ہمارا اظہار ہے۔ اگر کسی وقت ہم برا کریں تو اس وقت ہم برے ہیں، اور اگر کسی وقت ہم اچھا کریں تو ہم اچھے ہیں۔ کوئی ایسا ذریعہ نہیں جس کے سہارے ہم کسی شخص کو ہمیشہ کے لئے اور ہر وقت کے لئے اچھا یا برا ثابت کرسکیں۔

جہاں تک سوال حقیقت کا ہے، تو اس کے بارے میں تو ہم وحی کا سہارا لے کر رارٹی کے نظریے کو رد کرسکتے ہیں، کہ ٹھیک ہے، انسانی ادراکات انسان کے مخلوق ہو سکتے ہیں، لیکن جو حقائق ہم پر وحی کے ذریعہ پیغمبر کے وسیلے سے منکشف ہوئے، ان کو ہم contingent نہیں کہہ سکتے۔ کیوں کہ وہ ہم پر اللہ کے اپنے الفاظ میں ظاہر کئے گئے ہیں۔ مسلمان مفکروں کو اس بات کا احساس رہا ہوگا، شاید اسی وجہ سے انھوں نے قرآن کے غیر مخلوق ہونے پر اصرار کیا ہے۔ لیکن انسان کی حد تک رارٹی کی تعبیر فرونڈ کو ماننے کے سوا چارہ نہیں، کیونکہ قرآن خود ہی بتاتا ہے کہ اللہ نے انسان کو بہترین نمونے پر پیدا کیا، اور پھر اسفل سافلین میں دھکیل دیا، سوائے ان لوگوں کے، جو ایمان لائے اور جنھوں نے نیک کام کئے۔

ہمارے شاعروں میں اقبال پہلے ہیں جنھوں نے انسان کی شخصیت میں خوبی اور ترقی کے لامتناہی امکانات کا ذکر بڑی وضاحت اور شاعرانہ قوت کے ساتھ کیا۔ میر ہمارے پہلے اور آخری شاعر ہیں جن کے یہاں عشق کا تجربہ اور شاید زندگی کا سارا تجربہ، انسان کی غیر معتبری کے استعارے کے طور پر ظاہر ہوا ہے۔ اور میر پہلے شاعر ہیں جو انسانی شخصیت کو غیر معتبر، اور اس لئے اس کے تجربات کو لاحاصل جانتے ہیں، اس معنی میں کہ ان تجربات کے سہارے کوئی کلیہ یا کسی ہمہ وقت صحیح علم کی عمارت نہیں قائم ہوسکتی۔ زندگی کو ناپائیدار،

انسان کو ضعیف البنیان ، دنیا کو فانی اور انسانی اعمال کو ہیچ جاننا اور چیز ہے۔ یہ باتیں تو اردو فارسی شاعری میں عام ہیں۔ اور میر کے یہاں بھی ان کی کمی نہیں۔ میر کے یہاں ایسے شعر بھی مل جاتے ہیں جن میں انسانی شخصیت اور انسانی وجود کی توصیف کی گئی ہے۔ اور کیوں نہ ہو، جب میر اس وراثت سے بے بہرہ نہ تھے جو اسلامی تصوف کے ذریعہ عالم انسانی، اور خاص کر مشرق میں پھیلی تھی۔ میر انسان کی عظمت کے منکر نہیں ہیں۔ لیکن انھیں اس بات کا احساس بھی ہے، اور یہ احساس بہت شدید ہے، کہ دنیا میں انسان کئی رنگوں میں سامنے آتا ہے۔ ایک ہی شخص کسی وقت کچھ ہے، کسی وقت کچھ ہے۔ لہٰذا انسانی تجربات کی بوقلمونی اور انسان کے امکانات اپنی جگہ پر سب درست، لیکن ہمارا علم اور ہمارے تجربات غیر معتبر ہیں۔ اس معنی میں، کہ ہم یہ نہیں کہہ سکتے کہ جو کچھ ہم کر رہے ہیں یا دیکھ رہے ہیں وہ ہمیشہ اور ہر جگہ درست ہوگا۔

ایک طرف تو وہ شعر ہیں، اور ایسے شعر کثرت سے ہیں، جن میں انسانی تجربے کی بے اعتباری کو مابعد الطبیعیاتی اور صوفیانہ رنگ میں پیش کیا گیا ہے۔ فرق صرف یہ ہے کہ ان اشعار میں ہمیشہ کسی حقیقت اخری کی طرف اشارہ نہیں، جیسا کہ صوفیانہ شاعری میں ہوتا ہے۔ اس کے برخلاف میر کے یہاں انکار کی جھلک ہے، اس بات کی تصدیق نہیں کہ کہیں اور کوئی عالم ہے یا کوئی اور سچائی ہے، اور ہمیں اس کی تلاش میں مصروف رہنا چاہیئے۔ مثلاً ان دو اشعار کا موازنہ کیجیے ؎

دیوان اول: چشم دل کھول اس بھی عالم پر
یاں کی اوقات خواب کی سی ہے

دیوان اول: آیا جو واقعے میں درپیش عالم مرگ
یہ جاگنا ہمارا دیکھا تو خواب نکلا

پہلے شعر میں ایک طرح کی توثیق affirmation ہے، یا کم سے کم تردید نہیں۔ " اس بھی عالم" کے ابہام کے باوجود ہم کہہ سکتے ہیں کہ کہیں، کسی وقت،

ایک عالم ایسا بھی ہوگا جس کی اوقات خواب کی سی نہ ہوگی۔ لیکن دوسرے شعر میں تصدیق اگر ہے تو وہ نفی کی ہے، کہ ہمارا جاگنا خواب کی طرح ہے۔" واقعہ بمعنی " خواب " بھی ہے، اس لئے عالم مرگ بھی خواب کی طرح بے اعتبار ٹھہرتا ہے۔ اور زندگی تو خواب کی طرح مصنوعی ہے ہی۔ لیکن یہ بھی ممکن ہے کہ زندگی ایسا خواب نہیں ہے جسے ہم دیکھ رہے ہیں، بلکہ ایسا خواب ہے جسے کوئی اور دیکھ رہا ہے۔ جیسا کہ بورہس Borges کے افسانے The Circular Ruins میں ہے، کہ " یک گونہ اطمینان، انکسار، اور خوف کے ساتھ اس نے سمجھ لیا کہ وہ بھی ایک دھوکا تھا، ایک خواب تھا، اور اسے کوئی اور اپنے خوابوں میں دیکھ رہا تھا۔" (ان دونوں اشعار پر تفصیلی گفتگو کے لئے شرح دیکھئے۔) لہٰذا اگر زندگی کا تجربہ خواب ہے، اپنا، یا کسی اور کا، تو کیا عجب اگر اسے "طلسم غبار" سے تعبیر کیا جائے، جس کی کوئی بنیاد نہیں۔" طلسم غبار"، یعنی غبار، جو بہت اونچا اٹھتا ہے، ہر طرف پھیلتا ہے، لیکن اس کی کوئی ہستی نہیں ہوتی۔ یا پھر "طلسم غبار" بمعنی " وہ طلسم جو غبار پر یا غبار کے ذریعہ تعمیر کیا گیا ہو۔" (طلسم کے معنی اور آگے آنے والے دو اشعار پر بھی بحث شرح میں ہے۔) چنانچہ میر کہتے ہیں ؎

دیوان پنجم: لڑنا کاواکی سے فلک کا پیش پا افتادہ ہے
میر طلسم غبار جو یہ ہے کچھ اس کی بنیاد نہیں

اس طلسم غبار میں جو چیزیں ظاہر ہیں وہ دراصل ناظاہر ہیں۔ جیسے کہ مہاتما بدھ کا قول ہے کہ وجود نہیں ہے مگر ہیچ کا۔ Nothing exists but nothing. میر اس سے ایک نتیجہ یہ نکالتے ہیں کہ دنیا میں آکر انسان سب سے پہلے اپنی ہی شخصیت، اپنے ہی وجود کو ہار دیتا ہے۔ اور جب اس کا وجود ہیچ ہے تو جو کچھ وہ دیکھتا یا کرتا ہے وہ سب غیر معتبر ہے ؎

دیوان چہارم:

میر جہاں ہے مقامر خانہ پیدا یاں کا ناپیدا ہے
آؤ یہاں تو داؤ نختیں اپنے تئیں ہی کھو جاؤ

اس طرح کے اشعار کو میر کی دنیا میں مرکزی مقام اس لئے دنیا پڑتا ہے کہ اس کے بغیر میر کے تجربۂ عشق اور تجربۂ حیات کی مختلف الجہاتی کی توجیہہ کرنا مشکل ہے۔ یہ کہنا تو آسان ہے کہ میر نے ہر تجربے کو برتا ہے، اور وہ ہر مرحلے سے گذرے ہیں، لہٰذا ان کے یہاں پوری زندگی کا تنوع بھرپور انداز میں جلوہ گر ہے۔ لیکن اس سوال کا جواب آسان نہیں کہ میر کے یہاں تجربے کی انتہائیں اس قدر شدید کیوں ہیں؟ ان کا معشوق اور ان کا عاشق، دونوں طرح طرح کے روپ بھر کر ہمارے سامنے کیوں آتے ہیں؟ میر کے یہاں "علوی" اور "زمینی" ہر طرح کے مضمون کی فراوانی کیوں ہے؟ اور اس فراوانی میں اتنی انتہائیں کیوں ہیں؟ کیا وجہ ہے کہ ان کا معشوق ایک طرف تو ایسا کردار رکھتا ہے جسے ہم نا پسند کرنے پر مجبور ہیں، یا اگر ناپسند نہ بھی کریں تو اس پر کسی سمجھ دار شخص کا عاشق ہو جانا قبول نہیں کر سکتے؟ اور دوسری طرف وہ نزاکت و لطافت میں روح کی طرح ہے اور مزاج میں بادشاہ کی طرح ہے، تو تیسری طرف وہ بول چال، طور طریقے میں ہماری طرح کا انسان ہے۔ اس کے پہلو بہ پہلو یہ بھی ہے کہ میر کے یہاں عاشق بھی کبھی خوددار ہے اور اپنی آن و اعتبار رکھتا ہے، تو کبھی وہ انتہائی بے چارہ اور مجبور ہے۔ کبھی وہ معشوق کی صورت دیکھنے کو ترستا ہے، تو کبھی وہ معشوق پر جسمانی اور روحانی طور پر حاوی بھی ہو جاتا ہے۔ کبھی وہ ہزار طرح کی ذلت کو ہنسی خوشی برداشت، بلکہ قبول کرتا ہے، تو کبھی وہ معشوق سے اکتا بھی جاتا ہے اور جس کے حسن کو وہ کبھی آفتاب کہتا تھا، اس کی صورت سے اسے فرحت بھی نہیں ہوتی ؎

دیوان دوم:

اس آفتاب حسن کے جلوے کی کس کو تاب
آنکھیں ادھر کئے سے بھر آتا ہے دو ہیں آب

دیوان دوم:

اب لعل نو خط اس کے کم بخشتے ہیں فرحت
قوت کہاں رہے ہے یا قوتی کہن میں

کبھی تو وہ معشوق کے ننگے بدن کو دیکھ کر مر مر جاتا ہے اور کفن پہن لیتا ہے،

دیوان دوم کی اسی غزل میں ہے جس کا شعر اوپر نقل ہوا ہے ؎

مر مر گئے نظر کر اس کے برہنہ تن میں
کپڑے اتارے ان نے سر کھینچے ہم کفن میں

(اس مضمون پر اور اشعار متن کتاب میں دیکھیے۔) لیکن کبھی اوباش و بد مزاج معشوق سے ہر ملاقات لڑائی سے شروع ہوتی ہے، اور انجام میں عاشق واقعی قتل ہو جاتا ہے ؎

کب وعدے کی رات نہ آئی جو اس میں نہ لڑائی ہوئی
آخر اس اوباش نے مارا رہتی نہیں ہے آئی ہوئی

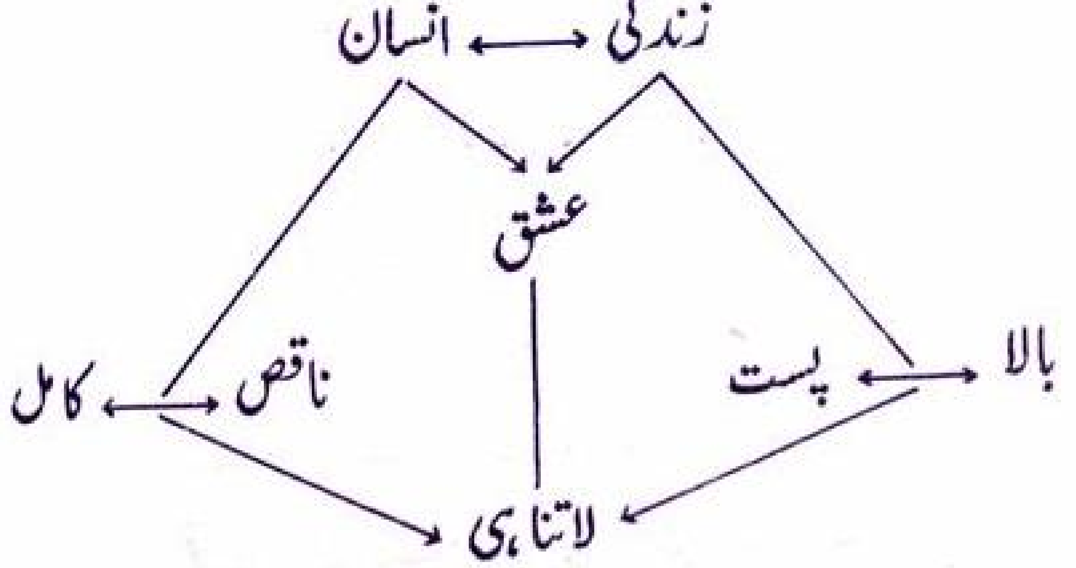
(دیوان پنجم)

یا پھر اتنے جھگڑے ہوتے ہیں کہ عاشق کو تعلقات منقطع کرنا پڑتے ہیں ؎

کب سے صحبت بگڑی رہی ہے کیوں کر کوئی بناوے اب
ناز و نیاز کا جھگڑا ایسا کس کے کنے لے جاوے اب

(دیوان پنجم)

عشق کے مختلف تجربات اور صورت حالات کی اتنی انتہائی شکلیں جو میر کے کلام میں اتنی کثرت سے ملتی ہیں، اس کی وجہ بظاہر یہی معلوم ہوتی ہے کہ ان کے یہاں عشق اور زندگی میں کوئی فرق نہیں۔ ساری زندگی عشق ہے، یا عشق ہی ساری زندگی ہے۔ زندگی میں جو کچھ ہوتا ہے وہ عشق میں ہوتا ہے، اور عشق میں وہ سب کچھ ممکن ہے جو زندگی میں ممکن ہے۔ اس کو درج ذیل نقشے سے ظاہر کر سکتے ہیں:



لہٰذا اگر عشق ہے تو زندگی میں ہے، اور اگر زندگی ہے تو عشق میں ہے۔ عشق چونکہ انسان اور زندگی دونوں کا مرکز و محور ہے، اس لئے عشق میں انسان اور اس کا وجود دونوں ایک ہو جاتے ہیں۔ وجود کے دو مراتب ہیں، ایک تو وہ تجریدی حقیقت جسے زندگی، یا دنیا، یا بنی نوع انسان کا زیر فلک ہونا اور اس کی تگ و دو کہا جا سکتا ہے۔ اور دوسرا مرتبہ ہے انفرادی شخصیت جو تجریدی حقیقت کو ظاہر کرتی ہے۔ نہ یہ اس سے الگ ہے اور نہ وہ اس سے الگ ہے۔ ان دونوں کو متحد رکھنے، پارہ پارہ کرنے، الگ الگ کرنے، ہر کام میں عشق مرکزی کردار ادا کرتا ہے۔ اب جب دونوں مراتب بے حد و بے نہایت بھی ہیں، اور بے انتہا محدود بھی، تو دونوں ایک ہیں۔ کیوں کہ مجرد infinity کے درجے پر دونوں برابر ہیں: بے حد وسعت اور بے حد تک تنگی میں کوئی فرق نہیں۔ یعنی infinity کا اصول binary بھی ہے اور ان تنگیوں سے بالاتر بھی۔ عشق (= انسان = زندگی) بے حد ناقص بھی ہے، بے حد کامل بھی۔ بے حد بالا بھی ہے اور بے حد پست بھی۔ "لاتناہی" کو نیچے رکھنے کا مطلب یہ نہیں کہ اس کا درجہ نیچا ہے۔ اس کا مطلب صرف یہ ہے کہ عشق کے حوالے سے ہر چیز، زندگی، انسان، اس کی بلندی، اس کی پستی، اس کا نقص، اس کا کمال، سب لاتناہی ہو جاتے ہیں۔ اور جس طرح لاتناہی میں حد نہیں ہے، اسی طرح اس میں بالا و پست، یمین و یسار نہیں ہے۔ لاتناہی کے معنی ہی یہ ہیں کہ اس کا مرکز ہر جگہ ہے (لہٰذا کہیں نہیں ہے۔) اسی طرح، عشق کا تجربہ ہر جگہ صحیح ہے اور عشق کا ہر تجربہ صحیح ہے۔ اور وہ جتنا اور جہاں صحیح ہے اتنا اور وہیں غلط بھی ہے۔

چوں کہ انسان کائنات کی اولاد ہے، اور خود بھی کائنات ہے، اس لئے اس لئے اس میں ہر طرح کی انتہائیں جمع ہیں۔ بقول ہراقلیطس: "سمندر خالص ترین پانی بھی ہے اور غلیظ ترین پانی بھی۔ مچھلی کے لئے یہ نوشیدنی اور باعث حیات ہے۔ انسان کے لئے ناانوشیدنی اور مہلک۔" ہراقلیطس آگے کہتا ہے کہ سالم اور ناسالم، مرتکز اور نامرتکز، ہم آہنگ اور بے آہنگ۔ ہر چیز سے ایک چیز نکلتی ہے، اور ایک چیز سے ہر چیز نکلتی ہے۔ بالکل اسی طرح، جس طرح کہ واجب سے

ممکن پیدا ہوتا ہے، اور علت سے معلول وجود میں آتا ہے۔ موجودہ زمانے کا ایک سائنس داں کہتا ہے کہ مجھے بعض اوقات اس بات پر بڑا غصہ آتا ہے کہ کائنات کے نظری نظام سے اس درجہ رنج و محن پیدا ہوتا ہے۔ لیکن کون cosmos کے بارے میں میرا جو بھی احساس یا تاثر ہو، اس کے جواب میں نہ شفقت ملتی ہے اور نہ معاندت۔ بس ایک خاموشی ہی کون کا جواب ہے۔ لہٰذا کائنات (یا کون cosmos) مجھے ایک کامل اور بہترین پردہ معلوم ہوتی ہے جس پر میں کسی بھی جذبے، کسی بھی رویئے، کسی بھی تاثر، کسی بھی تصور، کو منعکس کر سکتا ہوں اور وہ پردہ ان سب کو support کرتا ہے (یعنی قبول کر لیتا ہے۔)

میر کے یہاں کائنات اور عشق ہم معنی اور ہم مرتبہ ہیں۔ اقلیم عاشقی میں کوئی بستا نگر نہیں ہے اور کائنات میں ہر شخص بے سروسامان ہے ؎

دیوان سوم: یاں شہر شہر بستی اجڑ ہی ہوتے پائی
اقلیم عاشقی میں بستا نگر نہ دیکھا

دیوان ششم: عالم میں آب و گل کے کیوں کر نباہ ہوگا
اسباب گر پڑا ہے سارا مرا سفر میں

یہی وجہ ہے کہ یہاں معشوق وقت بے وقت ننگے بدن باہر نکل آتا ہے[1]، اور اپنے پورے لباس میں اپنی رعنائی کا رفتہ بھی ہو سکتا ہے ؎

دیوان سوم: نکل آتا ہے گھر سے ہر گھڑی ننگے بدن باہر
برا یہ آپڑا ہے عیب اس آسائش جاں میں

---

[1] برسبیل تذکرہ، یہ محض مبالغہ یا میر کے معشوق کا پھکڑپن نہیں ہے۔ درگاہ قلی خاں نے "مرقع دہلی" میں ایک ادبیگم کا ذکر کیا ہے "جو پائجامہ نہیں پہنتیں بلکہ اپنے بدن کے نچلے حصے پر پائجامہ کی طرح گل بوٹے بنا لیتی ہیں ... اس طرح وہ امرا کی محفلوں میں جاتی ہیں اور کمال یہ ہے کہ پائجامہ اور اس نقاشی میں کوئی امتیاز نہیں کر پاتا۔ جب تک اس راز سے پردہ نہ اٹھے کوئی ان کی کارگری کو بھانپ نہیں سکتا۔" (ترجمہ نورالحسن انصاری۔)

دیوان چہارم: ترک لباس سے میرے اسے کیا نہ رفتہ رعنائی کا
جامے کا دامن پاؤں میں الجھا ہاتھ آنچل الکائی کا

یہی بات ہے کہ معشوق سے اتحاد کے باوجود افتراق ہے اور افتراق کے باوجود اتحاد ہے

دیوان چہارم: اب کے وصال قرار دیا ہے ہجر ہی کی سی حالت ہے
ایک سینے میں دل بے جا تھا تو بھی ہم وے یکجا تھے

دیوان دوم: وصل و ہجراں سے نہیں ہے عشق میں کچھ گفتگو
لاگ دل کی چاہیئے ہے یاں قریب و دور کیا

یہی بات ہے کہ عاشق کبھی تو نے سوار بچوں پر مائل ہو کر ان کے پیچھے پیچھے اردلی کی طرح دوڑتا ہے، اور کبھی التفات معشوق کے باوجود اس سے حجاب رکھتا ہے

دیوان سوم: چاہت بری بلا ہے کل میر نالہ کش بھی
ہمراہ نے سواراں دوڑے پھرے نفر سے

دیوان ششم: ہو کے بے پردہ ملتفت بھی ہوا
نا کسی سے ہمیں حجاب رہا

یہ محض دوئیت binarism نہیں ہے۔ اسے قطبینی bipolar کہنا بہتر ہوگا۔ کیونکہ دونوں قطب pole کے بیچ میں پوری کائنات ہے، اور قطبین خود بہرحال تصوراتی حقیقت ہیں۔ اب یہ اشعار ملاحظہ ہوں ہے

دیوان سوم: اور تدبیر کو نہیں کچھ دخل
عشق کے درد کی دوا ہے عشق

عشق سے جا نہیں کوئی خالی
دل سے لے عرش تک بھرا ہے عشق

دیوان چہارم: عشق کی شان اکثر ہے ارفع لیکن شانیں عجائب ہیں
گہ ساری ہے دماغ و دل میں گاہے سب سے جدا ہے عشق

دیوان پنجم: عشق ہے باطن اس ظاہر کا ظاہر باطن عشق ہے سب
اودھر عشق ہے عالم بالا ایدھر کو دنیا ہے عشق
دائر سائر ہے یہ جہاں میں جہاں تہاں متصرف ہے
عشق کہیں ہے دل میں پنہاں اور کہیں پیدا ہے عشق
ظاہر باطن اول و آخر پائیں بالا عشق ہے سب
نور و ظلمت معنی و صورت سب کچھ آپھی ہوا ہے عشق

ہر شعر یا تو وحدت قطبین کا آئینہ دار ہے، یا پھر لامتناہی کثرت یا لامتناہی قلت کا۔ کثرت اور قلت دونوں ایک ہی ہیں۔ (عشق کہیں ہے دل میں پنہاں اور کہیں پیدا ہے عشق۔) جب عشق کے ایسے رنگ ہوں تو عاشق اور معشوق کے بھی وہ لنگ ہونا لازمی ہیں جن کا ذکر اوپر ہوا۔

حاصل کلام کے طور پر، میر نے عشق کے لیے اوج فلک تک موجزنی ہونے والے طوفان اور ایسے دریا کا استعارہ تلاش کیا ہے جس کی ہر لہر اور ہر تھپیڑا طوفان کو پیدا کرتا ہے۔ یہاں بھی دوئی میں وہی کثرت اور لامتناہی میں وہی قلت ہے۔ بحر عشق زمین پر ہے، لیکن اس کی موج تا بہ فلک ہے۔ لہر کچھ نہیں ہے محض پانی کا ایک بہاؤ ہے، لیکن وہ طوفان کی ماں ہے۔ دریا کی انتہا اور ابتدا ہوتی ہے، لیکن عشق وہ دریا ہے جو محض تلاطم ہے۔ تلاطم میں انتہا اور ابتدا نہیں ہوتی ہے

دیوان پنجم: موج زنی ہے میر فلک تک ہر لجہ ہے طوفاں زا
سرتا سر ہے تلاطم جس کا وہ اعظم دریا ہے عشق

یہ بات ملحوظ رہے کہ عشق کے تجربے میں کثرت کا تصور اٹھارویں صدی کے شعرا میں عام ہے۔ میر کو جو باتیں ان کے ہم عصروں سے الگ کرتی ہیں وہ حسب ذیل ہیں۔

(۱) میر کے یہاں دوئیت binarism اور قطبینیت bipol-
arism کو بہت ہی زیادہ شدت سے بیان کیا گیا ہے۔ ایسا لگتا ہے اس
کے پیچھے کوئی منظم احساس ہے۔
(۲) نیز کیفیت عشق کی بوقلمونی کو بیان کرنے کے لئے جو مضمون
اختیار کئے ہیں ان میں، تنوع بہت زیادہ ہے۔
(۳) انھوں نے عشق کے تجربے کو بیان کرنے کے لئے ہر طرح کے
مضمون برتے ہیں۔
(۴) میر نے عاشق اور معشوق کے کردار کو مثالی اور رسومیاتی طرز
میں بھی بیان کیا ہے۔ واقعی اور واقعاتی طرز میں بھی۔
(۵) میر کے یہاں عشق محض اصول حیات ہی نہیں، نظام حیات بھی ہے۔

سب طائر قدسی ہیں جو یہ زیر فلک ہیں
موندا ہے کہاں عشق نے ان جانوروں کو

(دیوان دوم)

(۶) کشف کے درجے پر عشق معتبر ہوسکتا ہے، لیکن مشاہدے
کے درجے پر اس میں انسانی تجربے کی صفات ہیں، جو بیک وقت
معتبر بھی ہے اور غیر معتبر بھی۔ یا بیک وقت کلفت بھی ہے اور فرحت
بھی۔ انسانی تجربے کی طرح اس کو زوال بھی ہوتا ہے، لیکن اس کا کمال
بھی زوال کا ہم رنگ ہوسکتا ہے۔ عشق اگر روزمرہ کی دنیا میں ہے، تو
روزمرہ کی دنیا ہی کی طرح contingent ہے۔ عشق اگر کشف ہے
تو پھر وہ روزمرہ کی دنیا سے باہر نکل جاتا ہے اور اسے دلیل کی
حاجت نہیں رہتی۔
میر کے معاصرین میں درد بھی ایسے نہیں جن کے یہاں عشق کا بیان اس انداز
سے ہوا ہو۔ لیکن درد ان کے کچھ قریب ضرور پہنچتے ہیں، یا قریب تر پہنچ سکتے اگر
وہ تنوع اور کثرت پر قادر ہوتے۔ عشق کا جسمانی اور کشفی پہلو، عشق کی absolute
value اور contingency، یہ دونوں تجربات اٹھارویں صدی کے شعرا خاص کر شاہ
حاتم، قائم اور یقین کے یہاں ملتے ہیں۔ لیکن جو چیزیں میر کو ممتاز کرتی ہیں ان

کی فہرست میں نے اوپر درج کر دی ہے۔ اس فہرست میں سے جو بات سب سے زیادہ ہماری توجہ کو کھینچتی ہے وہ یہ ہے کہ میر کا ذہن synthesizing اور متکلمانہ ہے۔ وہ قطبینی تجربات بیان کرتے ہیں، لیکن پورے کلام کو پڑھنے پر محسوس ہوتا ہے کہ کسی نہ کسی طرح، کسی نہ کسی سطح پر میر نے بھی ہراقلیطس کی طرح یہ بات معلوم کر لی تھی کہ جو راستہ اوپر جاتا ہے وہی نیچے بھی جاتا ہے۔ آخری تجزیے میں سب چیزیں ایک معلوم ہوتی ہیں۔

۸

بحرِ میر

میر کی مشہور ترین غزلوں میں سے دو کے مطلعے حسب ذیل ہیں ؎

(۱) الٹی ہوگئیں سب تدبیریں کچھ نہ دوا نے کام کیا
دیکھا اس بیماری دل نے آخر کام تمام کیا

(دیوان اول)

(۲) پتہ پتہ بوٹا بوٹا حال ہمارا جانے ہے
جانے نہ جانے گل ہی جانے باغ تو سارا جانے ہے

(دیوان پنجم)

یہ غزلیں جس بحر میں ہیں وہ ہمارے یہاں میر کے پہلے بھی استعمال ہو چکی تھی۔ لیکن میر نے اس بحر کو اس کثرت، اس قوت، اور اس تنوع کے ساتھ برتا کہ اب ہم اس بحر کا تصور میر سے الگ نہیں کر سکتے۔ میر کے مختلف دواوین میں اس بحر کی غزلیں حسب ذیل تعداد میں ہیں:

دیوان	زمانۂ تکمیل	کل غزلیں	زیر بحث بحر میں غزلیں
اول	قبل ۱۷۵۲	۵۶۴	۴
دوم	۱۷۷۵ - ۱۷۷۸	۳۹۰	۲
سوم	۱۷۸۵	۲۵۳	۱۲
چہارم	۱۷۹۴	۲۲۱	۵۸
پنجم	۱۷۹۸ تا ۱۸۰۳	۲۵۳	۹۸
ششم	۱۸۰۸ تا ۱۸۱۰	۱۳۳	۸

دواوین کی تاریخیں کاظم علی خاں کے مطابق ہیں۔ دواوین کے علاوہ مثنویوں اور شکارناموں وغیرہ میں شامل ۴۲ غزلوں میں ایک غزل، اور ۴۳ مرثیوں میں سے ایک مرثیہ، زیر بحث بحر میں ہے۔ (غزلوں کی تعداد میں نے فورٹ ولیم اور عباسی کے اعتبار سے متعین کی ہے، لیکن ان میں گنتی کی جو غلطیاں ہیں، میں نے انھیں درست کرلیا ہے۔ مثنویوں اور مراثی کے لئے رام نرائن لعل ایڈیشن، مرتبۂ مسیح الزماں کو بنیاد بنایا ہے۔)

مندرجہ بالا گنتی سے معلوم ہوا کہ ۱۸۳۸ غزلوں میں سے ۱۸۳ غزلیں میر نے زیر بحث بحر میں کہی ہیں۔ چونتیس میں سے ایک مرثیہ بھی اس بحر میں ہے۔ مرثیہ اغلب ہے دلی کی تصنیف ہوگا۔ ۱۸۳ غزلوں میں سے ۱۶۶، یعنی تقریباً ستانوے فی صدی غزلیں لکھنؤ کے زمانے کی ہیں۔ ممکن ہے اس بحر کو کثرت سے استعمال کرکے میر خود کو اہل لکھنؤ سے ممیز کرنا چاہتے ہوں۔ یا پھر آخری زمانے میں میر کو اس بحر سے بے انتہا شغف پیدا ہوگیا ہو اور وہ اسے اپنے اظہار کے لئے بہت زیادہ مناسب سمجھنے لگے ہوں۔ سودا کے یہاں اس بحر میں تین ہی چار غزلیں ہیں۔ جرأت نے البتہ یہ بحر نسبتہً کثرت سے استعمال کی ہے۔ درد، اثر، مصحفی، شاہ حاتم، یقین، قائم وغیرہ کے یہاں یہ بحر مجھے نظر نہیں آئی۔ لہٰذا ہم یہ نتیجہ نکالنے میں حق بجانب ہوں گے کہ اگر میر نے یہ بحر کثرت سے نہ استعمال کی ہوتی تو بعد کے لوگ اس سے کم و بیش بے خبر ہوتے۔

اس بحر کی تقطیع عام طور پر بحر متقارب میں کی جاتی ہے۔ لیکن بعض لوگوں کا

یہ بھی خیال ہے کہ یہ ہندی کی بحر ہے۔ یہاں مشکل یہ ہے کہ اب تک یہ طے نہیں ہو سکا کہ ہندی کی کون سی بحر ہے؟ جہاں تک میں معلوم کر سکا ہوں، ہندی میں ایسی کئی بحریں ہیں جو میر کی بحر سے تھوڑی بہت مشابہ ہیں۔ لیکن کوئی بحر ہندی میں شاید ایسی نہیں ہے جس میں وہ تمام صفات موجود ہوں جو میر کی بحر میں ہیں۔

جو لوگ اسے متقارب کہتے ہیں ان کا بیان یہ ہے کہ فارسی میں ایک مشہور وزن متقارب کا ایسا موجود ہے جو میر کی بحر سے مشابہ ہے۔ وہ وزن حسب ذیل ہے:

فعل فعولن فعل فعولن فعل فعولن فعل فعولن (فعل بسکون عین) اس بحر میں مصحفی اور ذوق کی بھی غزلیں ہیں۔ فارسی کے موید ین کا کہنا ہے کہ فارسی اصل ہوتے ہوئے اسے ہندی کی بحر کیوں کہا جائے؟

مشکل یہ ہے کہ میر نے جس طرح اس بحر کو برتا ہے اس میں اور مندرجہ بالا وزن میں بہت فرق ہے۔ اور مندرجہ بالا وزن میں جتنا تنوع ممکن ہے میر کے یہاں اس سے بہت زیادہ تنوع نظر آتا ہے۔ میر نے اس بحر کو جس طرح استعمال کیا ہے اس کی مختصر تفصیل حسب ذیل ہے:

(۱) ہر مصرع آٹھ رکن کا ہوتا ہے، لیکن آخری رکن عام طور پر دو حرفی یا سہ حرفی ہوتا ہے۔ اس طرح پورے مصرعے میں تیس حرف (یا تیس ماترائیں) ہوتی ہیں۔ فارسی کا وزن جو اوپر نقل ہوا، اس میں بتیس حرف (یا بتیس ماترائیں) ہوتی ہیں۔

(۲) مصرع فعولن سے نہیں شروع ہوتا۔

(۳) زیادہ تر مصرعے فعل فعول فعول فعولن × ۲ اور ان کے مختلف اشکال مستخرج بہ تسکین اوسط پر موزوں ہو سکتے ہیں، صرف اس شرط کے ساتھ کہ آخری رکن دو یا سہ حرفی ہوگا۔

(۴) میر کے یہاں بہت سے مصرعے ایسے ہیں جو ع۳ میں بیان کردہ وزن اور اس کے اشکال مستخرج بہ تسکین اوسط پر موزوں نہیں ہوتے۔ یعنی ع۳ میں درج کردہ وزن اور اس پر تسکین اوسط کا عمل کرنے کے

بعد جو شکلیں حاصل ہوتی ہیں۔ میر کے یہاں ان سے بھی زیادہ شکلیں موجود ہیں۔

(۵) اگرچہ بحر متقارب میں فعلن (بہ تحریک عین) نہیں آتا، میر نے کبھی کبھی فعلن (بتحریک عین) بھی اس بحر میں استعمال کیا ہے۔

(۶) مصرعے کے آخر میں فعولن نہیں آتا۔ نہ دو فعولن یکجا آتے ہیں۔

(۷) میر کے یہاں بعض مصرعے بتیس حرفی اور اٹھائیس حرفی بھی ہیں۔ (چوں کہ یہ بہت کم ہیں، اس لئے ان کو مستثنیٰ قرار دیا جا سکتا ہے۔)

(۸) میر کے یہاں وقفہ کبھی وسط مصرع میں آتا ہے، کبھی کہیں اور، کبھی بالکل نہیں۔ چوں کہ اس مسئلے پر لوگوں نے بہت بحث کی ہے، لہٰذا مندرجہ ذیل مثالیں ملاحظہ ہوں :۔

(الف) شہر سے یار سوار ہوا جو سواد میں خوب غبار ہے آج — دیوان پنجم عباسی صفحہ ۷۰۹

عشق کی جوتیں پے مد پے جو اٹھائی گئیں گھائل ہے دل — دیوان چہارم عباسی صفحہ ۶۴۹

تیغ و تبر اس ترک بچے ظالم کی نہیں ہے کمر میں اب — دیوان پنجم عباسی صفحہ ۷۰۵

آج اس خوش پرکار جواں مطلوب حسین نے لطف کیا — دیوان ششم عباسی صفحہ ۷۹۳

مندرجہ بالا چاروں مصرعوں میں وقفہ نہیں ہے۔

(ب) عشق نہ کر زنہار نہ کر واللہ نہ کر باللہ نہ کر — دیوان چہارم عباسی صفحہ ۶۳۸

اس مصرعے میں وقفہ " زنہار نہ کر" کے بعد ہے (۱۴ + ۱۶ حرف۔)

(ج) سرمارے ہیں محرابوں میں یوں ہی وقت گراب کھو کر — دیوان چہارم عباسی صفحہ ۶۳۸

اس مصرعے میں وقفہ "یوں ہی" کے بعد ہے (۲۰ + ۱۰ حرف۔)

(۹) میر کے یہاں وقفہ عموماً ۱۶ حرفوں کے بعد آتا ہے۔ یہ وقفہ اگرچہ غیر عروضی ہے، لیکن اس میں عروضی وقفے کی بھی ایک صفت ہے۔ غیر عروضی وقفہ سے میری مراد وہ وقفہ ہے جہاں ایک حرف زائد کرنے سے مصرع موزوں رہتا ہے۔ عروضی وقفہ وہ ہے جس کی جگہ مقرر ہوتی ہے اور جس کے عدم التزام سے' یا جہاں ایک حرف زائد کرنے سے مصرع ناموزوں ہو جائے۔ مثال کے طور پر ملاحظہ ہو :

غالب　　دل ہی تو ہے نہ سنگ و خشت درد سے بھر نہ آئے کیوں
روئیں گے ہم ہزار بار کوئی ہمیں ستائے کیوں

وزن: مفتعلن مفاعلن مفتعلن مفاعلن

یہاں مصرعتین میں وقفہ "خشت" اور "ہزار" پر ہے۔ دونوں میں ایک ایک حرف (ت اور ر) زائد ہے، لیکن مصرع موزوں رہتا ہے۔ (اس پر مفصل بحث "عروض آہنگ اور بیان" میں دیکھیے۔)

میر، دیوان چہارم　　دیر سے ہم کو بھول گئے ہو یاد کرو تو بہتر ہے
عباسی، صفحہ ۶۴۷　　غم ہجراں کا کب تک کھینچیں شاد کرو تو بہتر ہے

یہاں مصرعتین بالترتیب "ہو" اور "کھینچیں" پر تقسیم ہوجاتے ہیں۔ (۱۶ + ۱۴۔) لیکن اگر ایک ایک حرف بڑھا کر ۱۷ + ۱۴ کردیں تو مصرعے ناموزوں ہوجائیں گے ؎

دیر سے ہم کو بھول گئے آپ یاد کرو تو بہتر ہے
غم ہجراں کا کب تک اے یار شاد کرو تو بہتر ہے

اگر ۱۷ + ۱۳ کریں، تب بھی مصرع ناموزوں ہوجائے گا مثلاً

(۱)　میر، دیوان چہارم　　پاس سے اٹھ چلتا ہے وہ تو آپ میں میں رہتا ہی نہیں
عباسی، صفحہ ۶۱۹　　فعل فعولن فعلن فعلن فعل فعولن فعل فَعَل

یہاں وقفہ "وہ" پر آتا ہے (۱۴ + ۱۶۔) اب ایک حرف بڑھا کر مصرع تھوڑا سا بدل کر وقفہ ۱۷ پر لائیے اور دوسرے ٹکڑے سے ایک حرف کم کردیجیے:

پاس سے اٹھ چلتا ہے جس وقت آپ میں میں رہتا نہیں
فعل فعولن فعلن فعلان + فعل فعولن فعِلن

مصرعے میں ایک رکن کم ہوگیا اور وقفہ ۱۷ حرفوں پر آیا تو موزونیت بھی ہاتھ سے گئی۔

(۲)　میر، دیوان پنجم　　نزع میں میری حاضر تھا پر آنکھ نہ ایدھر اس کی پڑی
عباسی، صفحہ ۶۹۰　　فعل فعولن فعلن فعلن فعل فعولن فعل فَعَل

یہاں وقفہ " تھا " پر آتا ہے (۱۴+۱۶)۔ اب مصرع ذرا سا بدل کر وقفے کے مقام پر ایک حرف بڑھا دیجیے :

نزع میں میری حاضر ایک پر آنکھ نہ ایدھر اس کی پڑی

فعل فعولن فعلن فعل فعول فعولن فعل فعَل

مصرعے میں اب بھی تیس حرف ہیں۔ الفاظ کی نشست ایسی پڑگئی ہے کہ وقفہ غائب ہوگیا ہے۔ پھر بھی مصرع بالکل موزوں ہے۔ (میر کے کلام میں اس وزن کا مصرع مل بھی جائے گا۔) لہٰذا وقفے کا ہونا اس بحر میں ضروری نہیں۔ لیکن اگر وقفہ لایا گیا ہے تو وقفے پر ایک حرف زائد لانے سے مصرع ناموزوں ہو جائے گا۔

یہ بات واضح رہے کہ ہمارے عروض میں وقفے کا کوئی ذکر نہیں، اور نہ اس کی کوئی اہمیت حسرت موہانی کے " شکست ناروا " والے اصول کے پہلے تھی۔ اسی لئے میں اپنے یہاں کے وقفے کو غیر عروضی کہتا ہوں۔ عروضی وقفے کی شرطیں تین ہیں۔ (۱) بحر میں وقفہ ضرور آئے گا۔ (۲) مقررہ جگہ پر نہ ہو تو مصرع ناموزوں ٹھہرے گا۔ (۳) وقفے پر ایک زائد حرف اضافہ کرنے سے بھی مصرع ناموزوں ہو جائے گا۔ ہمارے یہاں جس چیز کو حسرت موہانی نے " شکست ناروا " کے عیب سے تعبیر کیا ہے، اس کی مثالیں کلاسیکی اردو غزل میں بے شمار ہیں ؎

آتش :

ہم پایہ ہے دو نالی بندوق کی وہ بینی

چھرے کا کام روے جاناں کے خال کرتے

یہاں مصرع اولیٰ میں " نالی " اور " بندوق " کے بیچ میں، اور مصرع ثانی میں وقفہ " روے جاناں " کے بیچ میں پڑتا ہے۔ اگر یہ عیب ہوتا تو تمام شاعر اسے بے تکلف نہ روا رکھتے۔

(۱۰) وقفے پر ایک حرف زائد کرنے سے مصرعے کا ناموزوں ہونا ایسی خصوصیت ہے جو بحر میر کو فارسی سے الگ اور ہندی سے مشابہ کر دیتی ہے۔ دوسری خصوصیت جو اسے ہندی سے الگ بھی کرتی ہے وہ یہ ہے

کہ اس میں مصرعے کے آخر میں ایک فالتو حرف بے تکلف آتا ہے اور بحر مجروح نہیں ہوتی۔ یہ ہندی میں ممکن نہیں۔

(۱۱) میر کے یہاں اس بحر میں تنوع اس قدر ہے کہ ۴۶ متداول اور غیر متداول شکلیں نظر آتی ہیں۔ فرینسس پرچٹ کے نقشے کے مطابق مندرجہ ذیل آٹھ شکلیں متداول ہیں:

(۱) فعلن فعلن فعلن فعلن (فعل بہ سکون عین)

(۲) فعلن فعلن فعل فعولن (فعل بہ سکون عین)

(۳) فعلن فعل فعولن فعلن (فعل بہ سکون عین)

(۴) فعلن فعل فعول فعولن (فعل بہ سکون عین)

(۵) فعل فعولن فعلن فعلن (فعل بہ سکون عین)

(۶) فعل فعولن فعل فعولن (فعل بہ سکون عین)

(۷) فعل فعول فعول فعولن (فعل بہ سکون عین)

(۸) فعل فعول فعولن فعلن (فعل بہ سکون عین)

ہر مصرعے کا پہلا حصہ مندرجہ بالا آٹھ میں سے کسی وزن میں ہوگا۔ دوسرا ٹکڑا بھی مندرجہ بالا آٹھ میں سے کسی وزن میں ہوگا، لیکن اس میں ایک سبب خفیف کم ہوگا۔ اس طرح میر کے تقریباً ۹۷ فی صدی مصرعوں کی تقطیع ہو سکتی ہے۔

(۱۲) رالف رسل اور خورشید الاسلام نے اپنی کتاب Three Mughal Poets میں جو فارمولا پیش کیا ہے، اس کی رو سے اکثر اوزان حاصل ہو جاتے ہیں۔ لیکن ان کی تعداد فرینسس پرچٹ کی تعداد سے بھی کم ہے، اور ان کے موازین ہمارے معیاری موازین سے مختلف ہیں۔ پھر انھوں نے مغربی عروض کی اصطلاحیں استعمال کی ہیں، جو ہمارے عروض کے لئے مناسب نہیں۔

بعض ایسے اوزان، جو محولہ بالا دونوں نقشوں سے نہیں نکل سکتے، اور جو میر کے یہاں ملتے ہیں، حسب ذیل ہیں:

روز شمار میں یارب میرے کہے کئے کا حساب نہ ہو

فعل فعول فعولن فعلن فعَل فعول فعول فعَل

دیوان پنجم عباسی صفحہ ۵۱۷

ایک نہیں وہ سنتے کا تم باتیں بہت بناؤ گے
فعل فعولن فعلن فعلن فعلن فعول فعلن فع — دیوان چہارم عباسی صفحہ ۶۰۸

بہت لئے تسبیح پھرے ہم پہنا ہے زنار بہت
فعول فعلن فعل فعولن فعلن فعلن فعل فعَل — دیوان پنجم ،عباسی صفحہ ۷۰۶

مجھ کو زمیں میں گاڑو گے تو نشان تربت مت کریو
فعل فعولن فعلن فعل فعولن فعلن فعلن فع — دیوان چہارم عباسی صفحہ ۵۸۱

جیساکہ اوپر کہا گیا، اگر یہ بحر متقارب ہے تو اس میں فعلن (بتحریک عین) کا گذر نہیں۔لیکن میر کے یہاں اس کی مثالیں خاصی تعداد میں ہیں۔

غم و اندوہ عشق سے ہر لحظہ نکلتی رہتی ہے
فعلن فعلن فعلن فعلن فعِلن فعلن فع — دیوان پنجم عباسی صفحہ ۷۱۱

بیٹھا ہوں کھڑے پاؤں میں کچھ چلنے میں تو درنگ نہیں
فعلن فعِلن فعلن فعلن فعلن فعل فعول فعَل — دیوان چہارم عباسی صفحہ ۶۵۹

رنگ اس کا کہیں یاد نہ دے زنہار اس سے کچھ کام نہ لو
فعلن فعِلن فعل فعولن فعلن فعلن فعل فعَل — دیوان چہارم عباسی صفحہ ۶۶۶

مندرجہ بالا شواہد کی روشنی میں میرا کہنا یہ ہے کہ یہ بحر نہ فارسی ہے نہ ہندی ہے، اردو والوں کی اختراع ہے۔میں نے " اردو والوں " اس لئے کہا کہ میر سے پہلے بھی اس کا سراغ ملتا ہے۔گیان چند نے علی عادل شاہ ثانی المتخلص بہ شاہی (زمانۂ حکومت ۱۶۵۶ تا ۱۶۷۲) سے اس کی مثال پیش کی ہے۔شاہی سترہویں صدی کا شاعر ہے، اسی زمانے میں میر جعفر زٹلی بھی تھے (وفات ۱۷۱۲) جنھوں نے اپنی نظم " ہجو کوکۂ عالم گیر " میں اس بحر کو خاصے تنوع کے ساتھ استعمال کیا ہے۔مطلع ہے ؎

خان جہاں تم بھلے پکارے تھکی ڈاڑھی پھٹے منھ
سنتا اوپر کرے سواری تھکی ڈاڑھی پھٹے منھ

(کلیات ،مرتبہ نعیم احمد صفحہ ۱۷۶)

ہجو میں کل ۱۸ شعر ہیں، اور بحر کی حسب ذیل شکلیں استعمال ہوئی ہیں:

(۱) فعل فعولن فعولن فعلن فعلن فعلن فعلن فع

(۲) فعلن فعلن فعل فعولن فعلن فعلن فعلن فع

(۳) فعل فعولن فعل فعولن فعلن فعلن فعلن فع

(۴) فعلن فعلن فعول فعلن فعلن فعلن فعلن فع

(۵) فعلن فعلن فعل فعولن فعل فعولن فعلن فع

(۶) فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فع

ظاہر ہے کہ اٹھارہ شعر کی نظم میں یہ تنوع کثیر ہے۔ اغلب ہے کہ اگر جعفر زٹلی اس بحر کو اور استعمال کرتے تو دوسری شکلیں بھی نظر آتیں۔

خواجہ عماد الدین قلندر پھلواروی (۱۶۵۴ - ۱۷۱۲) میر جعفر زٹلی کے تقریباً بالکل ہم عصر ہیں۔ ان کا مطلع ہے ؎

بیچ نظر کے ایدھر اودھر ہر دم آوے جاوے ہے
بل بے ظالم تس پہ بھی ٹک دیکھے کو ترساوے ہے

ممکن ہے کہ ان کا کچھ اور کلام بھی اس بحر میں ہو۔ بہر حال یہ بات تو ثابت ہے کہ میر کے پہلے علی عادل شاہ شاہی، جعفر زٹلی اور خواجہ عماد الدین قلندر نے اس بحر کو استعمال کیا۔ میر کا اصل کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے اسے غیر معمولی قوت اور حسن کے ساتھ اور بہت کثرت سے استعمال کیا۔ یہ بحر یقیناً سترہویں صدی کے معاشرے میں موجود تھی اور دور تک پھیلی ہوئی تھی، کیوں کہ شاہی تو دکن میں ہے، جعفر زٹلی ہریانہ اور دلی میں، اور شاہ عماد الدین بہار میں۔ پروفیسر گیان چند اس بحر کو سویّا قرار دیتے ہیں۔ لیکن سویا کی جتنی شکلوں سے میں واقف ہوں، ان میں سے کوئی بھی ایسی نہیں جس میں اس بحر کے تمام خواص ملتے ہوں۔ مدرا سویّا اس بحر سے نزدیک ترین ہے۔ لیکن وہ بے انتہا بے لچک اور غیر متنوع ہے، کیونکہ وہ ورنک نوع کی ہے۔ (یعنی ایسی بحر جس میں ارکان کی ترتیب مقرر ہے اور اس میں کوئی تبدیلی نہیں ہو سکتی۔) جب کہ ہماری بحر میں تنوع کی بہت زیادہ گنجائش ہے۔

یہاں پر یہ سوال اٹھتا ہے کہ اگر یہ بحر ہندی یا فارسی سے مستعار نہیں ہے،

اور معاشرے میں پھر بھی موجود تھی، تو یہ آئی کہاں سے؟ ہندی میں تیس حرفی بحر بحریں بہت ہیں، لیکن کوئی ایسی نہیں جسے ہم اپنی بحر کا paradigm کہہ سکیں۔ فارسی میں اس سے ملتی جلتی ایک بحر ہے۔ لیکن اس میں تنوع کم ہے، اور سب سے بڑی بات یہ ہے کہ وہ بتیس حرفی ہے۔ فارسی میں تیس حرفی بحروں کا وجود نہیں۔ لہٰذا یہی کہنا پڑتا ہے کہ فارسی اور ہندی کے paradigms کو ملاکر اردو والوں نے عوامی طور پر یہ بحر ایجاد کی۔ اس دعوے کی مکمل دلیل اس مہیا ہوسکے گی جب سولہویں اور سترہویں صدی میں پیدا کردہ ہمارے عوامی ادب کے نمونے کثیر تعداد میں مہیا ہوں گے۔ فی الحال تو یہ ناممکن معلوم ہوتا ہے۔

لیکن میرا یہ خیال کہ یہ بحر فارسی اور ہندی کو ملاکر عوامی سطح پر ایجاد کی گئی، اس وقت بھی بالکل بے دلیل نہیں ہے۔ مسعود حسن رضوی ادیب کی کتاب "شمالی ہند کی قدیم ترین اردو نظمیں" (مرتبہ اظہر مسعود رضوی) میں پرانی اردو کے وہ مرثیے منظر عام پر لائے گئے ہیں جو مسعود حسن رضوی ادیب کے دریافت کردہ ایک مخطوطے میں محفوظ تھے۔ مسعود حسن رضوی ادیب نے دیباچے میں لکھا ہے کہ "اس مجموعے کا کاتب جو اس کو بیاض قرار دیتا ہے کوئی شخص محمد مراد ہے اور اس کی کتابت محمد شاہ کے جلوس کے بیسویں سال یعنی ۱۱۵۱ ہجری میں گیارہویں ربیع الثانی کو سہ شنبے کے دن تمام ہوئی۔ یہ دن اور تاریخ ۱۸ جولائی ۱۷۳۸ عیسوی کے مطابق ہے۔" لہٰذا یہ بیاض اس وقت مرتب ہوئی جب میر کی عمر پانچ سال تھی اور وہ آگرے میں تھے۔ یہ قرین قیاس نہیں ہے کہ اس بیاض میں مشمولہ سارا کلام ۱۷۳۸ یا اس کے آس پاس کا ہی ہے۔ بیاض میں عام طور پر مقبول کلام درج ہوتا ہے۔ اور ایسا کلام، جو کچھ عرصے سے معاشرے میں موجود ہو۔ لہٰذا یہ کلام ۱۷۳۸ سے پہلے کا، اور تقریباً ۱۷۰۰ سے ۱۷۳۸ تک کا ہونا چاہیئے۔ ادیب نے مزید لکھا ہے: "جس زمانے میں یہ مرثیے تصنیف کیے گئے تھے اس وقت تک اردو کا لفظ شاید اردو زبان کے معنی میں مستعمل نہیں تھا۔ ہندی اور فارسی کے میل سے جو زبان بن رہی تھی اس کی ادبی صورت کو زبان ریختہ یا صرف ریختہ کہتے تھے اور جو نظم اس مرکب زبان میں کہی جاتی تھی وہ بھی ریختہ کہلاتی تھی۔" ان

بیانات کی روشنی میں ، ہم کہہ سکتے ہیں کہ یہ مراثی اگر بہت پرانے نہیں بھی ہیں تو اٹھارویں صدی کے آغاز کے ضرور ہیں ۔ خود مسعود حسن رضوی کی رائے میں یہ مراثی سترہویں صدی کے بھی ہو سکتے ہیں ۔ انھوں نے اپنے دیباچے کے آخر میں لکھا ہے : " یہ مرثیے ، جو پہلے پہل منظر عام پر لائے جا رہے ہیں ان سے قدیم تر کوئی اردو نظم شمالی ہند میں اب تک دستیاب نہیں ہوئی ہے ۔ راقم کی کتاب " فائز دہلوی اور دیوان فائز " اردو زبان و ادب کی تاریخ کو کچھ پیچھے ہٹا چکی ہے ، یہ مجموعۂ مراثی اس کو قدیم تر زمانے تک پہنچا دے گا ۔"

صدرالدین فائز کا زمانہ ۱۶۹۰ تا ۱۷۳۸ ہے ۔ مسعود حسن رضوی کا یہ بیان کہ یہ مراثی شمالی ہند کی قدیم ترین نظمیں ہیں ، ان نظموں کو " بکٹ کہانی " (۱۶۲۵) سے بھی مقدم قرار دیتا ہوا معلوم ہوتا ہے ۔ اگر اس خیال کو درست نہ مانا جائے تو بھی تاریخ کتابت ۱۷۲۷ کی روشنی میں یہ کلام فائز سے کچھ پہلے کا اور اوائل اٹھارویں صدی کا تو ہے ہی ۔ اس کتاب میں صلاح نامی شاعر کے ۶۸ مراثی ہیں ان میں سے ایک کا مطلع ہے (صفحہ ۶۴) ؎

آیا جگ ، موں باز محرم ہائے حسینا وائے حسین
شور فغاں برخاست ز عالم ہائے حسینا وائے حسین

ظاہر ہے کہ یہ بحر تیس حرفی ہے اور اس میں وہ خصوصیات موجود ہیں جو میر کی بحر میں عام ہیں ۔ مصرع ۱۶ + ۱۴ پر تقسیم ہے اور وزن ہے :

فعلن فعلن فعل فعولن فعل فعولن فعل فعول (= فعَل)
فعل فعولن فعل فعولن فعل فعولن فعل فعول (= فعَل)

دلچسپ بات یہ ہے کہ مطلع کے علاوہ ہر شعر میں مصرع اولی بتیس حرفی ہے اور مصرع ثانی تیس حرفی ؎

سوگ دعا کے دن ہیں یاراں گریہ کرو جوں ابر بہاراں
تازہ ہوا سر نو ایں ماتم ہائے حسینا وائے حسین

فعل فعولن فعلن فعلن فعل فعولن فعل فعولن
فعل فعولن فعلن فعلن فعل فعولن فعل فعول (= فعَل)

معلوم ہوتا ہے کہ شاعر نے تیس حرفی بحر میں مطلع کہا، لیکن احتیاطاً یا موزونیت کی کمی کے باعث مصرع ہائے اولیٰ میں بتیس حرفی مصرع کہتا گیا۔ مصاریع ثانی میں چونکہ ردیف " وائے حسین " تھی، اس لئے مصرع لامحالہ تیس حرفی ہونا تھا۔ بعض مصرع اولیٰ کو تیس حرفی بھی پڑھ سکتے ہیں اور بتیس حرفی بھی۔

شاہ رسل کا جب سوں نواسا مارا ہے کافر نے پیاسا

تیس حرفی تقطیع	فعل فعولن فعل فعولن	فعل فعولن فعلن فع
بتیس حرفی تقطیع	فعل فعولن فعل فعولن	فعلن فعلن فعلن فعلن

بعض مصرعے ہیں تو بتیس حرفی، لیکن ان کی ترتیب موازین میر کے نمونے کی ہے، فارسی کے نمونے کی نہیں۔

بر فرزند ایچ پیمبر ایسا ظلم نہ کرد ستم گر
فعلن فعلن فعل فعولن فعلن فعل فعول فعولن

تیس حرفی مصرعے بہت سے ایسے ہیں کہ بالکل میر کے نمونے کی ترتیب موازین ہے:

جز سجاد نہ تھا کوئی محرم ہائے حسینا وائے حسین
فعلن فعل فعولن فعلن فعل فعولن فعل فعول (= فعل)

یہ ترتیب فارسی میں ممکن نہیں۔

مرثیے میں بارہ شعر ہیں۔ ہر مصرع ثانی کا تیس حرفی اور میر کے نمونے پر ہونا، بعض مصاریع اولیٰ کا بھی میر کے نمونے پر ہونا، اور بعض کی تیس حرفی تقطیع ممکن ہونا، یہ سب اس بات کا ثبوت ہیں کہ میر کی بحر کا سرچشمہ اردو عوام کی جودت طبع ہے کہ انھوں نے فارسی اور ہندی کو ملاکر اور نئی تراکیب وضع کر کے ایک نئی بحر بنا ڈالی۔

اب اس بات پر مزید غور کریں کہ اس بحر کی جڑیں براہ راست ہندی میں نہ ہونے کی دلیل کیا ہے؟ پہلی بات تو یہی کہ اس بحر کی جو خصوصیات میں نے اوپر بیان کی ہیں، ان میں بعض ایسی ہیں جو ہندی میں ممکن نہیں ہیں۔ مزید یہ کہ ہندی کی تیس حرفی ورنک بحروں کا مطالعہ کر کے ہم دیکھ سکتے ہیں کہ اس بحر کا

ندی سے براہ راست رشتہ نہیں۔ سمیع اللہ اشرفی نے اپنی کتاب " اردو ہندی کے جدید مشترک اوزان " میں تیس حرفی جتنی بحریں بیان کی ہیں، ان میں سے کسی کے بارے میں یہ نہیں لکھا ہے کہ وہ بحر میر کی اصل ہے۔ اشرفی نے میر سے مشابہ جو بحریں درج کی ہیں (اگرچہ انھوں نے ان میں سے کسی کو میر کی اصل نہیں بتایا ہے) ان میں ردچرا Ruchira تیس حرفی بحر میر سے کچھ مشابہ ہے۔ لیکن ردچرا میں ۱۴ حرفوں کے بعد وقفہ لازمی ہے۔ اور ہم دیکھ چکے ہیں کہ میر کے یہاں عروضی وقفہ ہے ہی نہیں۔ اگر وقفہ آتا بھی ہے تو اس کی جگہ مقرر نہیں۔ زیادہ تر ۱۶ + ۱۴ ہے، لیکن ۱۴ + ۱۶، ۲۰+۱۰، ۱۸ + ۱۲ وغیرہ بھی شاذ نہیں۔ دوسری بات یہ کہ ردچرا کے لئے ضروری ہے کہ اس کا مصرع ایک گرو (= طویل حرکت) پر ختم ہو۔ یعنی مصرعے کے آخر میں ایک سے زیادہ گرو نہ ہونا چاہیئے۔ میر کے یہاں (اور اس بحر کی تمام اردو مثالوں میں) ایسا کوئی التزام نہیں۔

اشرفی نے جعفر زٹلی کی محولہ بالا نظم " ہجو کوئے عالم گیر " اور فانی کی ایک مشہور غزل کو " لاونی ریختہ " نامی ہندی بحر میں قرار دیا ہے۔ اول تو لفظ "ریختہ" ہی بتا رہا ہے کہ یہ خالص ہندی بحر نہیں ہو سکتی۔ دوسری بات یہ کہ انھوں نے لاونی ریختہ کی جو مثالیں پیش کی ہیں وہ کسی صورت سے جعفر زٹلی یا فانی کے اشعار کی بحر میں نہیں ہو سکتیں۔ اور نہ ان میں اور میر کی بحر میں کوئی واضح مشابہت ہے۔ لطف یہ بھی ہے کہ فانی کی غزل جو بین طور پر میر کے اتباع میں ہے، اس کا تو ذکر انھوں نے کر دیا، لیکن میر کا ذکر وہ کہیں نہیں کرتے۔ لاونی ریختہ کی مثال میں انھوں نے امیر خسرو سے منسوب یہ پہیلی درج کی ہے ؎

گھوم گھیلا لہنگا پہنے ایک پاؤں سے رہی کھڑی
آٹھ ہاتھ ہیں اس ناری کے صورت اس کی لگے پری

فراق صاحب اور شہریار کے بعض مصرعے اس آہنگ سے مشابہ ضرور ملتے ہیں، لیکن زٹلی، فانی یا میر کے یہاں ایسے مصرعے مفقود ہیں۔ اگر یہ لاونی ریختہ ہے تو یہ کوئی اور بحر ہے، اسے بحر میر کی اصل نہیں کہہ سکتے۔

میرا خیال ہے سمیع اللہ اشرفی نے سہواً جعفر زٹلی کی نظم کو لاونی ریختہ کی بحر

میں قرار دیا ہے۔ ورنہ اگر واقعی ایسا ہوتا تو وہ یہ بھی لکھتے کہ میر کی "ہندی" غزلیں اسی بحر میں ہیں۔ موجودہ صورت میں یہی کہا جاسکتا ہے کہ یا تو لادنی ریختہ کی جو مثالیں سمیع اللہ اشرفی نے پیش کی ہیں، وہ غلط ہیں۔ یا جعفر زٹلی کی نظم لادنی ریختہ میں نہیں ہے۔ میں موخر الذکر خیال کو صحیح سمجھتا ہوں، کیونکہ یہ بات ذرا مستبعد ہے کہ اشرفی نے اپنی پیش کردہ مثالوں کی تقطیع غلط کی ہو۔ یہ ممکن ہے کہ انھوں نے جعفر زٹلی کی نظم دیکھی نہ ہو اور اندازے لکھ دیا ہو۔ اور یہ بات تو بہت مستبعد ہے کہ ہندی کی کسی ماترک بحر میں بھی اتنی وسعت اور لچک ہو جتنی ہم میر کی بحر میں دیکھتے ہیں۔

مندرجہ بالا مباحث کے نتائج حسب ذیل ہیں:

(۱) میر کی یہ بحر کلیات میر میں جس تنوع اور رنگا رنگی کے ساتھ جلوہ گر ہے اس کی مثال نہ ہندی میں ہے نہ فارسی میں۔ اس میں اگر بعض باتیں ایسی ہیں جو فارسی میں ممکن نہیں، تو بعض ایسی بھی ہیں جو ہندی میں ممکن نہیں۔

(۲) میر کے استعمال کو قواعدی normative قرار دیتے ہوئے اس بحر میں فَعِلن بتحریک عین بھی صحیح قرار دینا چاہیئے۔ اور اس بحر کی تقطیع متقارب میں نہ کرنی چاہیئے۔

(۳) اگرچہ اس بحر سے تھوڑی بہت مشابہت رکھنے والی بحریں ہندی اور فارسی میں موجود ہیں، لیکن کوئی بحر ایسی نہیں ہے جسے اس کی واحد شکل کہا جاسکے۔

(۴) اگرچہ یہ بحر میر کے پہلے اردو میں موجود تھی، لیکن بہت کم۔

(۵) چونکہ اس بحر کو میر نے عام کیا اور اسے نہایت کامیابی اور تنوع کے ساتھ برتا، اس لئے اسے بحر میر کا نام دینا چاہیئے۔

۹

شعر شور انگیز

میر کے بارے میں یہ خیال عام ہے کہ ان کے یہاں لہجے کا دھیماپن، نرمی اور آواز کی پستی اور ٹھہراؤ ہے۔ یہ خیال اس قدر عام ہے کہ اسے ہمارے یہاں نقد میر کے بنیادی تصورات میں شمار کیا جاتا ہے۔ میر کے کلام میں سکون و سکوت ہے، ان کے آہنگ میں شوکت اور گونج کے بجائے دل کو آہستہ سے چھو لینے والی سرگوشی ہے، وغیرہ۔ یہ بیانات اس لئے بھی مقبول ہیں کہ یہ میر کے اس stereotype کو منعقد اور مستحکم کرتے ہیں جس کی رو سے میر سراپا یاس و حرماں ہیں، ان کی شخصیت منفعل اور شکست خوردہ ہے، یا شکست خوردہ نہیں تو شکست چشیدہ ضرور ہے۔ اور یہ شکست چشیدگی ان کے لہجے میں گونج اور صوت میں بلندی کی جگہ دھیماپن، سادگی، اور محزونی پیدا کر دیتی ہے۔ ان چیزوں کو میر کی خاص صفت کہا گیا ہے اور یہ فرض کیا گیا ہے کہ غزل کے مثالی شاعر کا لہجہ ایسا ہی ہونا چاہیئے۔

ان تصورات کے پیچھے مغربی رومانی تصورات شعر کا دھندلکا ہے۔ دھندلکا میں نے اس لئے کہا کہ یہ تصورات بھی براہ راست اور بے واسطہ ہم تک نہ پہنچے تھے، بلکہ ہم نے

انھیں وکٹوریائی نقادوں کے توسط سے حاصل کیا تھا۔ اور وکٹوریائی نقاد بھی وہ جو بیسویں صدی کے شروع میں ہماری یونی ورسٹیوں اور کالجوں میں تھوڑے بہت پڑھائے جاتے تھے۔ ہمیں یہ بتایا گیا کہ شاعری دراصل ذاتی تجربے اور داخلی احساس کا اظہار ہے، ان باتوں کا اظہار ہے جو شاعر پر خود گذرتی ہیں۔ پھر ہم نے یہ فرض کر لیا کہ میر کی زندگی یاس و حرمان و شکست کا مرقع ہے لہٰذا ان کی شاعری بھی اسی یاس و حرمان و بے نصیبی کا اظہار ہوگی۔ ہم نے مغربی رومانی تصورات کے زیر اثر یہ بھی فرض کر لیا کہ "سوز و گداز" متغزلانہ شاعری کی خاص صفت ہے شیلی کی ایک نظم کا ایک مصرع ہمارے یہاں بہت ہی مقبول ہوا:

Our sweetest songs are those
that tell of saddest thought

اس کے سیاق و سباق اور مضمرات پر غور کئے بغیر ہم نے یہ فیصلہ کر لیا کہ چونکہ غزل بھی ہجر اور نارسائی کی شاعری ہے (جو یقیناً بڑی حد تک درست ہے) لہٰذا یہ سب ذاتی سچائیاں ہیں جو شاعری میں بیان ہوتی ہیں۔ اور شعر کو sweet اور sad ہونا چاہیئے، یعنی اس کے آہنگ میں وہی دھیماپن، وہی دبا دبا سریلاپن ہونا چاہیئے جو sweet اور sad اور song تینوں شرائط کو پورا کر سکے۔

مولوی عبدالحق بابائے اردو نے اپنے انتخاب میر کا جو دیباچہ لکھا ہے اس میں وہ میر کے اشعار کو "سوز و گداز اور درد کی تصویریں" قرار دیتے ہیں اور لکھتے ہیں "شگفتگی اور زندہ دلی میر صاحب کی تقدیر میں نہیں تھی۔ وہ سراپا یاس و حرماں تھے۔ یہی حال ان کے کلام کا ہے۔" بابائے اردو میر کے کلام میں "ملائم، دھیمے، سلیس اور سادہ" الفاظ کی کارفرمائی دیکھتے ہیں۔ ان کا کہنا ہے کہ "ظرافت کی چاشنی میر کے کلام میں مطلق نہیں"، بلکہ ان کے یہاں "سلاست اور سادگی کے ساتھ سوز و گداز" ہے۔ بابائے اردو کا خیال ہے کہ انیس کا کلام "دھوم دھام اور بلند آہنگی" کا آئینہ دار ہے اور میر کا کلام "سکون اور خاموشی" کی تصویر ہے۔

آل احمد سرور نے میر کے "لہجے کی خوش آہنگی اور شیرینی" پر زور دیا ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ میر کے "الفاظ میں گرج اور کڑک کہیں نہیں ملتی۔" سرور صاحب کے خیال میں میر کی زبان "اپنی حزنیہ لے کے باوجود بڑی جاندار زبان ہے۔" یعنی ان کو اس بات کا احساس تو ہے کہ میر کا آہنگ انفعالی اور پست نہیں۔ لیکن وہ میر کے stereotype سے اس درجہ متاثر ہیں کہ پھر بھی کہتے ہیں کہ میر کے یہاں "گونج اور گرج کے بجائے نرمی پر اصرار" ملتا ہے۔ وہ میر کے لہجے کی "دلکشی، دلآسائی اور دلآویزی" کی بات کرتے ہیں۔ لیکن انھیں اس بات کا بھی خیال آتا ہے کہ میر کا آہنگ اتنے معمولی لفظوں میں نہیں بیان ہوسکتا، لہٰذا وہ رچرڈس کا شعوری یا غیر شعوری تتبع کرتے ہوئے شعر کے آہنگ کو معنی کا حصہ قرار دیتے ہیں اور میر کے آہنگ کو بیان کرنے کے لئے "مترنم معنی آفرینی" کی اصطلاح وضع کرتے ہیں، اس کی وضاحت میں مختصراً وہ کہتے ہیں کہ "یہاں ترنم کے ساتھ معنی کا رابطہ بھی ہے۔ اگر معنی میں ترنم نہیں تو اشعار ذہن میں ہلچل نہیں پیدا کرتے۔"

یعنی سرور صاحب کو اس بات کا احساس تو ہے کہ میر کے آہنگ کو شیرینی، نرمی وغیرہ سے نہیں تعبیر کیا جاسکتا، لیکن چونکہ وہ بھی انگریزی کے رومانی نظریۂ ادب کے پروردہ ہیں، اس لئے وہ بہر حال میر کے یہاں یاس و حرماں کا ذاتی اظہار اور اس لئے ان کے کلام میں "گونج اور گرج" کے بجائے "حزنیہ لے" اور "نرمی" ہی دریافت کرکے رہ جاتے ہیں۔

فراق صاحب کو میر کے یہاں "لہجے کا دھیما پن"، "لہجے کی نرمی" بطور خاص اہم معلوم ہوتے ہیں۔ مجنوں صاحب نے کوشش تو بہت کی ہے کہ میر کے کلام کا مجموعی تاثر ایسا بیان کریں جس میں انفعالیت کم سے کم ہو، لیکن وہ پھر بھی لہجے کی نرمی کے اندر جال سے خود کو آزاد نہ کرسکے اور لکھا کہ "میر کے بیان میں ایک ٹھہراؤ ہے۔" یعنی ان کا آہنگ تلاطم، بلندی کے پیچ و خم اور کثرت اصوات سے عاری ہے۔ بس ایک ہی لہجہ میر کے یہاں ہے، وہی دھیما دھیما نرم لہجہ جو (رومانی تصور کے خیال سے) کسی حرمان نصیب، سوز و گداز والے سچے

"عاشق" کا ہونا چاہیے۔ چنانچہ ڈاکٹر سید عبداللہ بار بار میر کے کلام میں "گھٹی ہوئی گلوگرفتہ فضا دل" کی تاثیر دیکھتے ہیں۔ وہ میر کی شخصیت ان الفاظ میں بیان کرتے ہیں: "گھٹے ہوئے افسردہ و مکدر آدمی جس کے دل کی کلی کبھی نہ کھلی ہو اور ماتھے کی تیوری کبھی نہ ہٹی ہو۔" ڈاکٹر سید عبداللہ کو غالب کے آہنگ میں "سرعت و شوکت" نظر آتی ہے۔ اس کے برخلاف میر کے یہاں "دھیما لہجہ اور نرم آہنگ" ہے۔

اور تو اور، قاضی افضال حسین، جن کی کتاب "میر کی شعری لسانیات" گذشتہ چند برسوں میں میر پر بہترین کتاب ہے، اس stereotype سے آزاد نہیں ہو سکے ہیں۔ بعض لوگوں کے بارے میں خیال ہو سکتا ہے کہ انھوں نے کلیات میر نہیں، بلکہ مولوی عبدالحق کے انتخاب میر (یا حسرت موہانی کے انتخاب میر) کو اپنے مطالعے کی بنیاد بنایا ہے۔ لیکن قاضی افضال کی کتاب میں جس کثرت اور تنوع سے میر کے حوالے ملتے ہیں اس کی روشنی میں یہ صاف ظاہر ہوتا ہے کہ انھوں نے میر کا پورا کلام بڑی توجہ سے پڑھا ہے۔ اس کے باوجود قاضی افضال بار بار میر کے یہاں "لہجے کی نرمی اور تاکید کا فقدان"، "دھیما لہجہ"، "ٹھہراؤ اور دھیماپن" دریافت کرتے ہیں۔

میر، بلکہ ہمارے تمام کلاسیکی شعرا کے آہنگ کا مطالعہ کرنے والے ہمارے نقاد اس بات کو نظر انداز کر جاتے ہیں کہ ان لوگوں کے یہاں شاعری بہت بڑی حد تک زبانی چیز تھی، یعنی شاعری گھر پر بیٹھ کر چپ چاپ پڑھنے کے بجائے محفلوں، مشاعروں اور بازاروں میں سننے کی چیز تھی۔ یہ لوگ جب شعر کہتے تھے تو اس بات کا احساس انھیں رہتا تھا کہ یہ کلام محفل یا مشاعرے میں سنانے کے لئے ہے۔ لہٰذا اس کلام کا آہنگ ایسا ہونا چاہیے جو بلند خوانی کے لئے مناسب ہو، بلکہ بلند خوانی کا تقاضا کرتا ہو۔ اس کلام کا آہنگ وہ نہیں ہو سکتا جو خود کلامی اور سرگوشی پر قائم ہوتا ہے اور جس سے ہم (مثلاً) میراجی کی بعض نظموں سے دو چار ہوتے ہیں۔ وہ کلام جو زبانی سنانے کے لئے ہو اس کے آداب کچھ اور ہوتے ہیں، اور خود زبانی خواندگی کے بھی آداب کچھ اور ہوتے ہیں مثلاً

زبانی خواندگی میں قافیہ بہت صفائی اور وضاحت اور زور کے ساتھ ادا کیا جاتا ہے۔ نیر مسعود نے "مرثیہ خوانی کا فن" نامی اپنے طویل مضمون میں جگہ جگہ ایسے ہدایت ناموں کے حوالے دیئے ہیں جن میں قافیے کی واضح اور پر زور ادائگی کی بطور خاص تاکید کی گئی ہے۔ اب ظاہر ہے کہ جس کلام میں قافیہ اتنا اہم ہو، اور جسے خاص زور و قوت کے ساتھ ادا کرنا ہو، اس میں "دھیمے پن" "نرمی"، "سرگوشی"، "ٹھہراؤ" وغیرہ کا آہنگ نہیں ہو سکتا۔

قاضی افضال کو اس بات کا دھندلا سا احساس ہے۔ چنانچہ ؎

یک قطرہ خون ہو کے پلک سے ٹپک پڑا
قصہ یہ کچھ ہوا دل غزال پناہ کا

(دیوان اول)

پر اظہار خیال کرتے ہوئے وہ لکھتے ہیں کہ یہاں "غزال پناہ" کو زور دے کر اور تیزی سے پڑھنا چاہیئے۔ لیکن وہ اس نکتے سے جلد گذر گئے۔ وہ معاشرہ جو زبانی ہوتا ہے اس کے لوگ کلام کو وضاحت اور قوت سے ادا کرتے ہیں۔ ایسے معاشرے میں قافیہ، الفاظ کے بیچ میں وقفہ اور کلام کا آخری لفظ خاص اہمیت رکھتے ہیں۔ اگر آخری لفظ کی اہمیت کو نظر انداز کرنے کا نتیجہ دیکھنا ہو تو ریڈیو پر کسی وقت اردو یا ہندی خبریں سن لیجئے۔ جملے کے اختتام پر ہمیشہ ایک طرح کی طوالت یا اچانک رکنے کا احساس ہو گا، اختتام کی قطعیت نہ ہو گی۔ کلاسیکی شاعری کو بآواز بلند پڑھنا اور اس کے آہنگ کو سمجھنا ہم لوگوں کو سکھایا ہی نہیں گیا۔ یہی وجہ ہے کہ ہم ٹھیک سے بولنا بھی نہیں جانتے۔

وہ معاشرہ جو میر کے معاشرے کے مانند پوری طرح زبانی ہوتا ہے یا بڑی حد تک زبانی ہوتا ہے، اس میں الفاظ کی تجسیم اور ان کا تصور اس معاشرے سے مختلف ہوتا ہے جو پوری طرح، یا بڑی حد تک تحریری ہو، جیسا کہ آج کا مغربی معاشرہ ہے۔ مغربی مفکروں نے شعر کے آہنگ کے بارے میں جو لکھا ہے ہماری شاعری پر اس کا اطلاق بڑی احتیاط کا تقاضا کرتا ہے۔ ژاک دریدا کا قول ہے کہ "تحریر سے پہلے کوئی نشان (بمعنی sign) نہیں تھا۔ اس پر

والٹر اونگ لکھتا ہے کہ تحریر کے بعد بھی کوئی نشان نہیں ہے، اگر لفظ کی ملفوظی (یعنی غیر تحریری) حیثیت کو لفظ سے الگ نہ کیا جائے۔ رچرڈس بھی اس نکتے سے واقف تھا۔ اس لئے جس جگہ اس نے شعر کے آہنگ کی بات کی ہے وہاں "لفظ یا صوت" کا ذکر کیا ہے۔

عروض کی بحث میں ہمارے یہاں ہمیشہ حرف ملفوظ معتبر رہا ہے، نہ کہ حرف مکتوبہ یعنی عروضی اعتبار سے یہ بات اہم نہیں ہے کہ کوئی لفظ لکھا کس طرح جاتا ہے؟ بلکہ یہ بات اہم ہے کہ کلام کے ماحول میں وہ زبان سے ادا کس طرح ہوتا ہے؟ آج مغرب کے بھی بہت سے مفکرین حرف ملفوظ کی تقدیم کو سامنے رکھتے ہوئے شعر کے آہنگ کی بات کرنے لگے ہیں۔ اس طرح "آہنگ کی مظہریات phenomenology of rhythm کا تصور پیدا ہورہا ہے۔ یہ تصور ہمارے لئے بہت زیادہ اہم نہیں ہے، لیکن اس کا بنیادی نکتہ ہمارے لئے کارآمد ہے۔ اس نکتے کی رو سے شعر کا آہنگ نہ صرف شعر میں ہے اور نہ صرف شاعر میں، یا قاری میں۔ بلکہ یہ تینوں کے باہم ردعمل اور امتزاج سے پیدا ہوتا ہے۔ یعنی بقول ہاروی گراس Harvey Gross مطالعۂ آہنگ میں تخلیقی عمل، کلام کی وضع structure اور قاری کے تجربے کو یکساں اہمیت دی جانی چاہیئے۔ ہماری کلاسیکی شاعری کی رو سے کلام کی وضع میں اس کا قافیہ اور بحر خاص اہمیت رکھتے ہیں۔ ہم دیکھ چکے ہیں کہ قافیے کی ادائگی کو ہمارے یہاں قرأت شعر میں مرکزی مقام دیا گیا ہے۔ قاری کا تجربہ دراصل کلام کی وضع کا پابند ہوتا ہے، بشرطیکہ قاری کو کلام کی وضع کے بارے میں بنیادی معلومات ہو۔ ہمارے گذشتہ نقادان فن اس بات کو نظر انداز کر گئے کہ ہماری کلاسیکی شاعری ایسے معاشرے کی پیداوار ہے جو بڑی حد تک زبانی تھا۔ اس کلام کا زبانی پن اس کی وضع کا بنیادی اور اہم ترین حصہ ہے۔

بیدل نے لکھا ہے کہ لفظ اور معنی میں وہی رشتہ ہے جو پانی اور تری میں۔ اس باریکی تک مغرب کے نقاد بہت دیر میں پہنچے، لیکن جب پہنچے تو انھوں نے اس پر تفصیل سے کلام بھی کیا۔ میر کے بارے میں چونکہ یہ مفروضہ عام تھا کہ ان کا

کلام بہت حزن انگیز ہے ۔ اس لئے یہ بھی فرض کر لیا گیا کہ ان کا آہنگ بھی بہت دھیما اور نرم ہو گا۔ چونکہ پہلا مفروضہ غلط ہے ، لہذا دوسرا بھی غلط ہوا۔ لیکن کا یہ مطلب نہیں کہ شعر کا آہنگ اس کے معنی سے الگ ہوتا ہے ۔ رچرڈس کہتا ہے کہ " کسی صوت یا لفظ کا کوئی مخصوص اور منفرد تاثر نہیں ۔کوئی ایسا مخصوص اور منفرد تاثر نہیں جو صرف و محض اس صوت یا لفظ سے متعلق ہو ۔ الفاظ میں فی نفسہٖ کوئی ادبیت نہیں ہوتی ۔ کوئی لفظ ایسا نہیں جو بذات خود بدصورت یا خوبصورت' یا فی نفسہٖ تنفر انگیز یا مسرت خیز ہو ۔" وہ مزید کہتا ہے کہ اصوات جس طرح ہمارے محسوسات پر اثر انداز ہوتے ہیں اس کو ان کے معنی یا جذباتی اثر سے الگ نہیں کیا جا سکتا ۔

اس بحث کا مطلب یہ نکلا کہ میر کے کلام میں جو آہنگ ہمیں ملتا ہے وہ اس کلام کے معنی سے الگ نہیں ۔ لیکن جو معنی اس کلام میں ملتے ہیں وہ اس آہنگ سے بھی الگ نہیں جو میر کے کلام میں ہے ۔ لہذا اگر میر کا آہنگ دھیما ، انفعالی اور نرم رو نہیں ہے (اور ہرگز نہیں ہے) تو ان کے کلام میں جو معنی ہیں ان کو بھی ہم دھیما ، انفعالی اور نرم رو نہیں کہہ سکتے ۔ اور یہ بات خود مجنوں صاحب کے قول سے ثابت ہے کہ میر کو جو لوگ " شکست خوردہ اور یاس پرست سمجھتے ہیں وہ دھوکے میں ہیں ۔" مجنوں صاحب کو میر کے یہاں " ایسا پندار محسوس ہوتا ہے جو تہذیب اور شائستگی کی تمام منزلوں سے گذر چکا ہو اور جو عام طور سے ایک مجاہد ہی کو زیب دیتا ہے ۔" میر کو مجاہد سمجھنے میں مجھے کوئی خاص خوبی نہیں نظر آتی ، اور نہ میں اسے کسی شاعر کا طرۂ امتیاز گردانتا ہوں کہ اس میں مجاہدانہ صفات ہوں ۔ لیکن میں یہ بات ضرور کہتا ہوں کہ میر کا کلام کسی شکست خوردہ ، حرماں نصیب اور منفعل شخص کا نہیں ، بلکہ ایسے شخص کا پتہ دیتا ہے جو تجربہ اور احساس کی ہر منزل سے گذر چکا ہے اور جس نے جہل و عرفان ، گم کردہ راہی اور منزل رسی کے تمام مدارج طے کر لئے ہیں ۔ اس کے یہاں محدود اور لا محدود' دونوں ہیں ۔ وہ اس بات سے واقف ہے کہ infinitely large اور infinitely small ایک ہی شے ہیں ۔

اس مختصر جملۂ معترضہ کے بعد آہنگ کی بحث پر پھر راجع ہوتے ہیں۔ شعر کا آہنگ وہ شے ہے جسے ہم اس کا total musical effect کہہ سکتے ہیں۔ اور یہ صوت اور معنی دونوں کا تابع ہے۔ اس کو ومزٹ نے بڑی خوبی سے واضح کیا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ دال signifier اور مدلول signified میں جو رشتہ ہے وہ سرد اور اکہرا نہیں ہے۔ مانا کہ دال محض بے اصولا arbitrary ہوتا ہے۔ لیکن چوں کہ دال کے ذریعہ ہم مدلول کو پہچاننے کی سعی کرتے ہیں، اس لئے ان دونوں میں کئی طرح کے تعلق ان باتوں کی بنا پر پیدا ہوجاتے ہیں جو دال اور مدلول سے ہم منسوب کرتے ہیں۔ مثال میں وہ کہتا ہے کہ ایک سکہ ہے جسے ہم مشین میں ڈال کر اپنی مطلوب شے (مثلاً سگریٹ کا پیکٹ) نکالتے ہیں۔ اب سکے کی دو مختلف حیثیتیں ہیں۔ ایک تو وہ دھات کا کسی مخصوص وزن اور شکل کا بے جان ٹکڑا ہے جسے مشین قبول کرلیتی ہے۔ (یعنی اگر سکہ جعلی بھی ہو، لیکن اس کا وزن اور شکل بالکل صحیح ہوں تو مشین اسے قبول کرلے گی۔) دوسری حیثیت میں وہ سکہ زر نقد ہے جس کی اپنی بھی کوئی قدر و قیمت ہے اور جس سے ہم طرح طرح کے کام لے سکتے ہیں۔ لہذا بطور دال signifier سکہ محض دھات کا ٹکڑا ہے۔ لیکن زر نقد کی حیثیت سے وہ مدلول بھی ہے۔ یہی حال الفاظ کا ہے۔ ومزٹ کہتا ہے کہ "شاعری کبھی بھی ایسی شے نہیں ہوتی جس سے ہم منظوم کلام کے معنی سے الگ، آزادانہ طور پر دوچار ہوتے ہوں۔"

میر کے آہنگ میں نرمی، ٹھہراؤ، دھیمے پن، وغیرہ کے بارے میں نقادوں کی آرا ہم دیکھ چکے ہیں۔ ہم نے اوپر یہ بھی دیکھا کہ آہنگ کو معنی سے الگ نہیں کر سکتے۔ ہم نے یہ بھی دیکھا کہ میر کے معنی محض محزونی، بے چارگی اور حرماں نصیبی جیسے الفاظ کے ذریعہ ظاہر نہیں کئے جا سکتے۔ اب یہ دیکھتے ہیں کہ اپنے کلام کے آہنگ کی ضمن میں میر کی رائے کیا ہے؟

خود شاعر اپنے کلام کے بارے میں جو بیانات دیتا ہے ان پر تکیہ کرنا عقل مندی نہیں۔ ہم صرف یہ کہہ سکتے ہیں کہ فلاں شاعر کا خیال ہے کہ میرے کلام

ہیں فلاں فلاں صفات ہیں۔ ہاں اگر وہ صفات اس کے کلام میں واقعی موجود ہوں تو اس کے وہ بیانات معتبر قرار دیئے جائیں گے اور ان سے نتائج کا استنباط ہو سکے گا۔ دوسری بات یہ کہ اگر شاعر بار بار کہے کہ میرے کلام میں فلاں بات ہے، تو ہمارا فرض بنتا ہے کہ ہم غور کریں کہ اس نے ایسا کہا کیوں؟ اور یہ نتیجہ نکالنے میں تو یقیناً ہم حق بجانب ہوں گے کہ اگر کسی صفت سے متصف ہونے کا دعویٰ شاعر بار بار کر رہا ہے تو وہ اس صفت کو قیمتی ضرور سمجھتا ہے۔ اور چونکہ شاعر نے بار بار کسی صفت سے متصف ہونے کا دعویٰ کیا ہے تو ہمیں یہ بھی غور کرنا ہوگا کہ اگر وہ صفت ہمیں نظر نہیں آ رہی ہے تو یہ ہماری بصارت کا قصور تو نہیں ہے؟

اٹھارویں صدی کے اردو شعرا نے شعر کی نوعیت کے بارے میں کثرت سے بیانات نظم کئے ہیں۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ان شعرا کو اس بات کا شدت سے احساس تھا کہ وہ ایک نئی شعریات یعنی نئی Poetics ترتیب دے رہے ہیں۔ ان شعرا میں بھی میر بہت نمایاں ہیں کہ انھوں نے شعر کی نوعیت اور ماہیت اور خوبی کے بارے میں پچاس سے زیادہ شعر کہے ہیں۔ یہ ان شعروں کے علاوہ ہیں جو صاف صاف تعلّی پر مبنی ہیں اور ان میں کسی تصور concept یا نظریے کو نہیں پیش کیا گیا ہے۔ لیکن ان کے علاوہ بھی میر کے بہت سے شعر ایسے ہیں جن میں انھوں نے اپنے شعر (یا محض شعر) کے آہنگ کا ذکر کیا ہے۔ ان اشعار کا مطالعہ ہمیں شعر میر کے آہنگ، یا میر کی نظر میں شعر کے مستحسن آہنگ کے بارے میں ہمیں بہت کچھ بتا سکتا ہے۔ سہولت کی خاطر ان شعروں کو حسب ذیل مضامین میں تقسیم کیا جا سکتا ہے:

(۱) وہ جن میں کوئی نظریاتی بات ہے اور ساتھ ساتھ شعر کے آہنگ کے بارے میں بھی ان سے کچھ معلوم ہو سکتا ہے۔

(۲) وہ جو محض آہنگ کے بارے میں ہیں۔

(۳) وہ شعر جن میں میر نے براہ راست اپنے شعر کے آہنگ کا ذکر کیا ہے۔

(۴) شعر کی قرأت، یا اس کا بہ آواز بلند پڑھا جانا۔

اب اس بیان کی روشنی میں حسب ذیل اشعار ملاحظہ ہوں۔ بعض میں ایک مضمون ہے، بعض میں سے ایک سے زیادہ۔ وہ اشعار کثرت سے ہیں جن میں "شور" اور بہ آواز بلند قرأت کا ذکر ہے۔ ایسا نہیں ہے کہ میں نے دوسری طرح کے، یا دوسرے مضامین پر مبنی اشعار تنہا کر دیئے ہیں۔ میر نے شاعری کے بارے میں عموماً اور اپنی شاعری کے بارے میں خصوصاً شور اور شور انگیزی اور باآواز بلند قرأت کا ذکر اس کثرت سے کیا ہے کہ یہ نتیجہ نکالے بغیر چارہ نہیں کہ شعر کے آہنگ کے سلسلے میں یہ باتیں میر کے یہاں مرکزی اہمیت بھی رکھتی ہیں ؎

دیوان چہارم: ہے اپنے خانوادے میں اپنا ہی شور میر
بلبل بھی اک ہی بولتا ہوتا ہے گھر کے بیچ

"شور" کے معنی پر غور کرنے کے لئے دو شعر اور سنیے ؎

دیوان سوم: کیا کوئی اس کے رنگوں گل باغ میں کھلا ہے
شور آج بلبلوں کا جاتا ہے آسماں تک

دیوان پنجم: اس کے رنگ چمن میں شاید اور کھلا ہے پھول کوئی
شور طیور اٹھتا ہے ایسا جیسے پڑے ہے بول کوئی

لہٰذا "شور" سے "غوغا" نہیں، بلکہ بلند آہنگ نغمہ مراد ہے۔

دیوان اول: اگرچہ گوشہ نشیں ہوں میں شاعروں میں میر
پہ میرے شور نے روئے زمیں تمام لیا

دیوان اول: جانے کا نہیں شور سخن کا مرے ہرگز
تا حشر جہاں میں مرا دیوان رہے گا

ظاہر ہے کہ یہاں "شور" سے مراد صرف شہرت نہیں (بلکہ ممکن ہے شہرت بالکل ہی مراد نہ ہو۔) دونوں اشعار میں "شور" کا لفظ صاف صاف کلام کے آہنگ، اس کی بلند گونج، اور دور دور تک پھیلتی ہوئی آواز پر دلالت کرتا ہے۔ "گوشہ نشینی" کے باوجود متکلم کا "شور" تمام روئے زمین کو فتح کر لیتا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ دھیما لہجہ، ٹھہری ہوئی آواز اور آہنگ کی نرمی نہیں ہو سکتی۔

دیوان سوم: جہاں سے دیکھیے اک شعر شور انگیز نکلے ہے
قیامت کا سا ہنگامہ ہے ہر جا میرے دیواں میں

دیوان پنجم: ہر ورق ہر صفحے میں اک شعر شور انگیز ہے
عرصۂ محشر ہے عرصہ میرے بھی دیوان کا

یہاں " شور انگیز" بطور اصطلاح ہے۔ (اس پر بحث متن کتاب میں ملاحظہ ہو) لیکن " شور" کے لفظی معنی سے فائدہ اٹھاتے ہوئے میر نے دونوں شعروں میں قیامت کے ہنگامے کا ذکر کیا ہے۔ یہ ہنگامہ اس وجہ سے تو ہے ہی، کہ شعر کو سن یا پڑھ کر سب سر دھن رہے ہیں۔ لیکن یہ ہنگامہ اس وجہ سے ہے بھی کہ کلام کا آہنگ بلند اور گونجیلا ہے۔ ملحوظ رہے کہ دونوں شعروں میں دیوان کے اندر قیامت کا ہنگامہ یا محشر کا عالم ہے۔ یہ عالم دیوان کے باہر نہیں ہے۔ لہٰذا ثابت ہوا کہ گفتگو بنیادی طور پر کلام کے آہنگ کی ہو رہی ہے۔ مزید دلیل درکار ہو تو اگلے شعر دیکھیے ؎

دیوان دوم: یہ میر ستم کشتہ کسو وقت جواں تھا
انداز سخن کا سبب شور و فغاں تھا
جادو کی پڑی پرچۂ ابیات تھا اس کا
منھ تکیے غزل پڑھتے عجب سحر بیاں تھا
افسردہ نہ تھا ایسا کہ جوں آب زدہ خاک
آندھی تھی بلا تھا کوئی آشوب جہاں تھا

مطلع میں اس بات کا ذکر ہے کہ میر کا انداز سخن لوگوں پر کیا اثر کرتا تھا۔ یہ سب لوگوں کے لئے سبب شور و فغاں تھا۔ یعنی لوگ کلام کو دیکھ یا سن کر وجد میں آجاتے اور سر دھنتے اور " آہ " کے نعرے بلند کرتے تھے۔ (لیکن لفظ "شور" یہاں بھی موجود ہے۔ معلوم ہوتا ہے میر اپنے کلام کے لئے " شور" کا لفظ کلیدی استعارے کے طور پر استعمال کرتے ہیں۔) دوسرے شعر میں شعر کی قرأت اور شعر کے اندر بھرے ہوئے فن و ہنر کا تذکرہ ہے۔ کاغذ پر لکھے ہوئے اشعار گویا

جادو کی پڑیا ہیں۔ اور جب میر (یا کوئی اور شخص) ان اشعار کو پڑھ کر سناتا ہے تو لوگ بہوت ہو کر اس کا منھ دیکھتے ہیں۔ تیسرا شعر اس مفروضے کی حتمی اور قطعی نفی کردیتا ہے کہ میر کی محزونی اور مایوسی (یا ان کے کسی بھی تجربۂ حیات) کا اظہار منفعل، ٹھہری ہوئی، نرم، یا دھیمی آواز میں ہوا ہے ؎

افسردہ نہ تھا ایسا کہ جوں آب زدہ خاک

میر (یا وہ شخص جسے اس غزل میں میر کہا جارہا ہے) افسردہ رہا ہوگا، لیکن ایسا نہیں جیسی کہ پانی سے نم مٹی ہوتی ہے۔ خاک یا گرد پر پانی پڑے تو وہ زمین پر بیٹھ جاتی ہے۔ یعنی اس کی ساری شورش، اس کا سارا تحرک و ارتعاش، اس کا سارا ہیجان و اہتزاز ختم ہوجاتا ہے۔ (دوسرے معنی میں، آب زدہ خاک کا حال وہی ہوتا ہے جو دھیمے، افسردہ، ٹھہرے ہوئے، نرم آہنگ کے شاعر کا، مثلاً میر اثر، میر سوز یا ایک حد تک میر درد کا ہوتا ہے۔) ان کے برخلاف وہ شخص جس کا اس شعر میں تذکرہ ہے ؎

آندھی تھی بلا تھا کوئی آشوب جہاں تھا

یعنی اس کے شور نے تمام روے زمین کو فتح کرلیا تھا۔ میر کے کلام کا آہنگ ایسا تھا کہ نہیں، اس کا فیصلہ آپ خود کرسکتے ہیں۔ لیکن اس میں کوئی شک نہیں کہ خود میر اپنے کو ویسا ہی سمجھتے تھے جیسا کہ ان شعروں میں میر نامی شخص بیان کیا گیا ہے۔ یعنی یہ اشعار میر کا self-image پیش کرتے ہیں اور مجھے ان کے کلام میں کوئی چیز ایسی نہیں ملی جو اس self-image کو جھٹلاتی ہو۔

مزید دو شعر دیکھیے، ان میں شعر خوانی کا بیان ہے ؎

دیوان چہارم: اے میر شعر کہنا کیا ہے کمال انساں

یہ بھی خیال سا کچھ خاطر میں آگیا ہے

شاعر نہیں جو دیکھا تو تو ہے ساحر

دو چار شعر پڑھ کر سب کو رجھا گیا ہے

ان شعروں میں بلند خوانی کا ذکر تو ہے ہی، اس بات کی بھی طرف اشارہ ہے کہ شعر کہنا کمال انسان ہے، اور یہ کہ شعر کی بنیاد خیال پر ہوتی ہے۔

اب چند شعر ایسے دیکھتے ہیں جن میں اشعار کی دھوم کا، اور اس بات کا ذکر ہے کہ لوگ اس کلام کو پڑھتے پھرتے ہیں یا پڑھتے پھریں گے ؎

دیوان دوم: سر سبز ہند ہی میں نہیں کچھ یہ ریختہ
ہے دھوم میرے شعر کی سارے دکن کے بیچ

دیوان پنجم: تبعیت سے جو فارسی کی میں نے ہندی شعر کہے
سارے ترک بچے ظالم اب پڑھتے ہیں ایران کے بیچ

دیوان دوم: شعر پڑھتے پھرتے ہیں سب میر کے
اس قلمرو میں ہے ان کا دور اب

دیوان ششم: رونق و آبادی ملک سخن ہے اس تک
ہوں ہزاروں دم الٰہی میر کے اک دم کے بیچ

دیوان سوم: شعر کچھ میں نے کہے گالوں[۱] کی اس کے یاد میں
سو غزل پڑھتے پھرے ہیں لوگ فیض آباد میں

دیوان اول: پڑھتے پھریں گے گلیوں میں ان ریختوں کو لوگ
مدت رہیں گی یاد یہ باتیں ہماریاں

---

[۱] عباسی اور آسی نے "بالوں" لکھا ہے، جو بہت مناسب نہیں معلوم ہوتا۔ چونکہ فیض آباد کا لالہ بہت مشہور تھا، اور معشوق کے گال کو گل لالہ سے تشبیہ دیتے ہیں، اس لئے میں نے "گالوں" کی قیاسی قرأت کی ہے۔ شعر کا بنیادی مضمون (کہ لوگ شعر پڑھتے پھرتے ہیں) بہر حال ظاہر ہے۔

دیوان ششم: باتیں ہماری یاد رہیں پھر باتیں ایسی نہ سنیے گا
پڑھتے کسو کو سنیے گا تو دیر تلک سر دھنیے گا

ظاہر ہے کہ اگر معاشرہ بڑی حد تک زبانی oral نہ ہوتا، اور شعر کی ترسیل زیادہ تر حرف ملفوظ پر نہ ہوتی تو شعر کو بہ آواز بلند پڑھنے اور دوسروں کی زبان سے اس کے سننے کا اتنا ذکر نہ ہوتا، اور نہ ہمارے لئے اس کی اتنی اہمیت ہوتی۔

لہٰذا شعر کا زبانی پڑھا جانا، اور خود میر کا اصرار، کہ ان کا کلام پُر شور ہے، اس بات پر دلالت کرتے ہیں کہ یہ کلام ٹھہرے ہوئے اور نرم آہنگ کا نہیں ہے۔ میر کے آہنگ میں قصیدے والی شوکت و رفعت نہیں ہے۔ اور ہونا بھی نہ چاہیئے۔ آل احمد سرور نے ٹھیک لکھا ہے کہ میر کی غزل کبھی قصیدہ نہیں بنتی۔ نہ ہی میر کے یہاں وہ خم ٹھونکنے اور معمولی بات کو بڑی دھوم دھام سے کہنے کا جارحانہ آہنگ ہے جو آتش اور یگانہ کا خاصہ ہے۔ ان کا آہنگ گونجیلا اور پیچیدہ اور روزمرہ کی سطح سے بہت زیادہ بلند ہے۔ میر کے یہاں روانی بہت ہے، اور انھوں نے روانی کو شعر کی بنیادی خوبیوں میں شمار بھی کیا ہے ؎

دیوان دوم: میر دریا ہے سنے شعر زبانی اس کی
اللہ اللہ رے طبیعت کی روانی اس کی

دیوان دوم: دیکھو تو کس روانی سے کہتے ہیں شعر میر
در سے ہزار چند ہے ان کے سخن میں آب

دیوان اول: دریا میں قطرہ قطرہ ہے آب گہر کہیں
ہے میر موجزن ترے ہر یک سخن میں آب

"روانی" شعر کا بنیادی وصف ہے، اور محض سلاست و صفائی کا نام نہیں ہے۔ یہ تصور ہمارے یہاں کم سے کم خسرو اور حافظ کے وقت سے عام ہے۔ چنانچہ خسرو

نے اپنے دیباچہ کلیات میں لکھا ہے کہ میری وہ غزلیں میرے بہترین کمال کا نمونہ ہیں جو " مانند آب لطیف رواں تر " ہیں اور " مرتبۂ ہوائیت " سے " مرتبۂ مائیت " کو پہنچی ہوئی ہیں، اور وہ میرے دیوان " غرۃ الکمال " میں ہیں۔ حافظ کا شعر ہے ؎

آں را کہ خوانی استاد گر بنگری بہ تحقیق
صنعت گر است اما شعر رواں نہ دارد

یہاں " روانی " کے مسئلے پر گفتگو کا موقعہ نہیں۔ صرف اتنا کہنا کافی ہوگا کہ " روانی " سے مراد یہ ہے کہ کلام کا ہر جزو، یعنی ہر لفظ، ایک دوسرے سے اس طرح ہم آہنگ ہو کہ کوئی لفظ صوتی اعتبار سے اجنبی نہ محسوس ہو۔ بلکہ ہر لفظ کا آہنگ دوسرے لفظ کے آہنگ کی پشت پناہی کرے۔ روانی کی دوسری شرط یہ ہے کہ کلام پر بحر حاوی نہ ہو، بلکہ بحر پر کلام حاوی ہو۔ یعنی ایسا نہ ہو کہ کسی مخصوص بحر کی بعض صفات فرض کر لی جائیں، اور تقاضا کیا جائے کہ جو کلام اس بحر میں ہو، اس میں وہ صفات ضرور ہوتی ہیں۔ روانی کا تفاعل یہ ہوتا ہے کہ وہ بحر کے مشینی آہنگ کو اپنی مرضی کے مطابق استعمال کرتی ہے، یعنی شاعر جس قدر روانی پر قادر ہوگا، اسی قدر وہ بحر کے مشینی آہنگ کا تابع نہ ہوگا۔ روانی کی تیسری شرط یہ ہے کہ کلام میں اصوات نہ زیادہ معلوم ہوں اور نہ کم معلوم ہوں۔ الفاظ کی زیادتی کمی سے بحث نہیں، بلکہ اصوات کا معاملہ ہے۔ بعض کلام ایسا ہوتا ہے جس میں اصوات کی مجموعی تعداد ضرورت سے کم یا ضرورت سے زیادہ معلوم ہوتی ہے۔ ایسی صورت میں روانی کم ہوگی۔

حسرت موہانی نے " معائب سخن " میں " نقص روانی " اور " ضعف خاتمہ " کے عنوان سے جو بحث کی ہے وہ ہمارے لئے زیادہ کارآمد نہیں۔ لیکن " نقص روانی " اور " ضعف خاتمہ " دونوں میں وہ میرے آخری بیان کردہ نکتے تک ضرور پہنچ گئے ہیں کہ بعض کلام میں آہنگ کے اعتبار سے کچھ خلا محسوس ہوتا ہے، یا کچھ رکاوٹ سی معلوم ہوتی ہے۔ ان کا یہ بیان تو چنداں لائق توجہ نہیں کہ نقص روانی سے مراد یہ ہے کہ شعر [illegible] الفاظ کے بعد دیگرے ایسے جمع

ہو جائیں کہ ان کا زبان سے روانی کے ساتھ نکلنا ممکن نہ ہو۔ کیونکہ بعض الفاظ یا بعض لفظوں کے مجموعے، کا زبان سے بہ آسانی نکلنا ممکن نہ ہونا محض داخلی بات ہے۔ ممکن ہے کہ جو الفاظ میری زبان سے بہ آسانی ادا نہیں ہوتے، وہ کسی اور کی زبان سے بخوبی ادا ہو جائیں۔ لیکن حسرت موہانی نے مندرجہ ذیل مثال کے ذریعہ ایک نکتہ بڑی خوبی سے واضح کیا ہے

شغل خود بینی تھا شان بزم آرائی نہ تھی

(نظم طباطبائی)

حسرت کا کہنا ہے کہ " بزم آرائی " میں " بزم " کے بعد غیر ضروری سا وقفہ محسوس ہوتا ہے۔ اگر مصرع یوں کر دیا جائے تو روانی زیادہ ہو جائے

شغل خود بینی تھا شان محفل آرائی نہ تھی

اسی طرح، حسرت موہانی نے مندرجۂ ذیل شعر میں ضعف خاتمہ کا عیب بیان کیا ہے

شیشہ خالی نہیں ہوتا ہے نہ تھمتے ہیں اشک
کیسے روتے ہیں دل خوں شدہ کو بیٹھے ہم

(میر حسن)

کوئی شک نہیں کہ میر حسن کا شعر روانی سے عاری ہے۔ یہ اور بات ہے کہ مضمون اور الفاظ کی نشست ایسی ہے کہ شعر میں کوئی تبدیلی بھی ممکن نہیں۔ بہر حال یہ بات ظاہر ہے کہ دونوں مصرعوں میں اصوات ضرورت سے زیادہ معلوم ہوتی ہیں۔

لہٰذا روانی کا فقدان ایسا عیب ہے جو مضمون کی خوبصورتی کو بھی گہنا دیتا ہے۔ " روانی " جن شکلوں میں اپنا اظہار کرتی ہے انھیں کلام کے آہنگ سے تعبیر کر سکتے ہیں۔ یعنی " روانی " تو اصل الاصول ہے، اور " آہنگ " اس کا عملی اظہار ہے۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ آہنگ مختلف طرح کے ہو سکتے ہیں، جب کہ روانی neutral ہوتی ہے اور کسی کیفیت کی حامل نہیں ہوتی۔ مثلاً کسی کلام کا آہنگ پر شکوہ ہو سکتا ہے۔ کسی کلام کا آہنگ بلند اور باریک ہو سکتا ہے، کسی

کلام کا آہنگ بلند اور گونجیلا ہو سکتا ہے۔ لیکن مندرجہ بالا ہر طرح کے آہنگ کے ساتھ روانی ہو بھی سکتی ہے اور نہیں بھی۔ یا ممکن ہے کسی کے بلند آہنگ کلام میں روانی کم ہو، لیکن کسی اور کے بلند آہنگ کلام میں روانی زیادہ ہو۔ جس طرح ہر کلام میں نا مطبوع یا مطبوع، کسی نہ کسی طرح کا آہنگ ہوتا ہے، اسی طرح ہر کلام میں تھوڑی یا زیادہ روانی بھی ہوتی ہے۔ ایسا نہ ہوگا کہ کلام میں روانی کی صفت واضح ہو لیکن اس کا آہنگ کوئی نہ ہو۔ لہٰذا ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ کلام کی روانی اس میں آہنگ پیدا کرتی ہے لیکن خود کوئی آہنگ نہیں رکھتی۔ روانی کا پتہ لگانے کی آسان ترکیب یہ ہے کہ کلام کو بہ آواز بلند پڑھا جائے اور دیکھا جائے کہ اس میں اصوات کی ہم آہنگی اور ان کی کمیت مناسب ہے کہ نہیں۔ آہنگ کا پتہ لگانے کے لئے اس بات پر غور کرنا ہوگا کہ کلام کو کس طرح ادا کیا جائے، اور وہ کون سی ادائگی ہے جس کے ذریعہ کلام کی روانی پوری طرح بروئے کار آسکتی ہے اور واضح ہو سکتی ہے۔

میرا کہنا یہ ہے کہ میر کا کلام نہ صرف یہ کہ روانی کی تقریباً معراج کے درجے کو پہنچا ہوا ہے، بلکہ یہ بھی اس کی روانی کے پورے اثر و قوت کو بروئے کار لانے کے لئے ضروری ہے کہ شعر کو بلند اور گونجیلے لہجے میں ادا کیا جائے۔ میر کا کلام خاص طور پر بہ آواز بلند قرأت کے لئے مناسب ہے اور اس بات کا تقاضا کرتا ہے کہ اس کو پست، دھیمے یا نرم لہجے میں نہ پڑھا جائے۔ لوگوں نے اکثر میر سوز اور میر کا مقابلہ کیا ہے اور کہا ہے کہ "میر کے یہاں شدت جذبات ہے اور سوز کے یہاں محبت کے سرسری معاملات کا اچٹتا ہوا تذکرہ۔" (ڈاکٹر سید عبداللہ) واقعہ یہ ہے کہ سوز کے یہاں شدت جذبات کی کمی نہیں۔ نہ ہی میر سوز محبت کے "سرسری معاملات" پر سرسری بات کہہ کر گذر جاتے ہیں۔ ان کے مندرجہ ذیل دو چار اشعار ہی اس رائے کی تردید کے لئے کافی ہیں ؎

میں کاش اس وقت آنکھیں موند لیتا

کہ میرا دیکھنا مجھ پر بلا تھا

ہوتی ہے عمر کہ ہم لگ رہے ہیں دامن سے
جھٹک نہ دیکھیو اس کو غبار کے مانند

الٰہی خزانوں میں تیرے کمی تھی
کہ بھیجا ہے مجھ کو گدائی کی خاطر

یہ چاک جیب نہیں جس کو یار سی دیں گے
نہ کر سکے گا تو ناصح رفو مرے دل پر

بے نیازی تو میاں کی دیکھو
گل کو بھی چاک گریباں بخشا

عشق کو خلق میں دی رسوائی
حسن کو غمزۂ پنہاں بخشا

مجھ سے مت جی کو لگاؤ کہ نہیں رہنے کا
میں مسافر ہوں کوئی دن کو چلا جاؤں گا

ان اشعار کو عشق کے سرسری معاملات کہہ کر نہیں ٹالا جا سکتا۔ یہ الگ بات ہے کہ میر بہت بڑے شاعر ہیں اور میر سوز چھوٹے شاعر۔ لیکن بنیادی بات جس کی بنا پر میر سوز کا کلام ہمارے دل دماغ پر حاوی نہیں ہوتا، یہی ہے کہ ان کا آہنگ البتہ بہت دھیما اور پست ہے۔ میر کی طرح بلند اور گونجیلا نہیں، اور نہ میر کی طرح پیچیدہ ہے۔

آہنگ کی پیچیدگی کے اعتبار سے صرف غالب کو میر کا ہم پلہ کہا جا سکتا ہے۔ یعنی ان دونوں کے کلام میں یہ صفت ہے کہ کسی غزل کے بارے میں ایک فیصلہ نہیں ہو سکتا کہ وہ کس طرح پڑھی جائے کہ اس کی روانی کے پورے

امکانات بروے کار آجائیں۔ ان کی ہر غزل کو ادا کرنے کے کئی طریقے ہو سکتے ہیں۔بس یہ ہے کہ ان کی کوئی غزل "نرم" اور "شیریں" لہجے میں ادا نہیں ہوسکتی۔سوال اٹھ سکتا ہے کہ پھر غالب اور میر کے آہنگ اس قدر مختلف کیوں ہیں؟ اس کا جواب یہ ہے کہ غالب کا آہنگ پرشکوہ اور بلند ہے، جب کہ میر کا آہنگ گونجیلا اور بلند ہے۔میر کے یہاں روی شنکر کے ستار کی وہ کیفیت ہے جب وہ محض کھرج bass کے ذریعہ راگ کو ادا کرتے ہیں۔غالب کے یہاں ولایت خاں کے ستار کی وہ کیفیت ہے جب وہ راگ کو تیزے میں ادا کرتے ہیں۔

روانی کے اعتبار سے میرانیس اور اقبال کے علاوہ میر کا ہم پلہ کوئی نہیں لیکن ان دونوں ہی کے یہاں آہنگ میر جیسا پیچیدہ نہیں ہے۔ غالب کی روانی میر سے کچھ کم ہے، لیکن ان کے آہنگ میں پیچیدگی انیس و اقبال سے زیادہ ہے۔آتش کا آہنگ بلند اور تیز ہے، لیکن ان کے یہاں روانی کم ہے۔ ناسخ کا آہنگ سادہ اور متوسط تیزی کا ہے، لیکن روانی میں وہ آتش سے بہت آگے ہیں۔ آتش کی ردیفیں ان کے کلام میں روانی کا تاثر دیتی ہیں، جب کہ ناسخ عام طور پر معمولی ردیفیں استعمال کرتے ہیں، لیکن ناسخ کو بہ آواز بلند پڑھئے تو پتہ چلتا ہے کہ ظاہری کھردرے پن اور بھونڈے پن کے باوجود ان کا کلام بے حد رواں ہے۔ قائم کے یہاں روانی یقین اور تاباں سے زیادہ ہے۔ان کا آہنگ میر سے مشابہت رکھتا ہے، اسی لئے لوگوں نے قائم اور میر میں مشابہت محسوس کی ہے۔سودا اور آتش کے آہنگ میں مشابہت ہے، لیکن سودا کے یہاں روانی آتش سے بہت زیادہ ہے۔ ذوق کا کلام مومن کے کلام سے زیادہ رواں ہے۔لیکن مومن کا آہنگ ذوق سے بہتر ہے،کیونکہ ذوق کا آہنگ اکہرا اور بڑی حد تک یکسانیت لئے ہوئے ہے۔

یہ بات، کہ میر نے اپنے کلام کے بارے میں "شور" اور "شورانگیز" کے لفظ اکثر استعمال کئے ہیں، کلام میر کے آہنگ کے سلسلے میں کلیدی اہمیت رکھتی ہے۔ زبانی خواندگی، اور اس کے تقاضوں کی حد تک تو تمام کلاسیکی شعرا کے آہنگ

میں بعض اقدار مشترک ہیں، فرق صرف کم و بیش کا ہے۔ لیکن اس کے آگے آہنگ کا تعین خود شعرا کے کلام اور ان کے عمل کے ذریعہ ہی ہو سکتا ہے۔ میر کے بارے میں جو بات میں نے بار بار کہی ہے کہ ان کا لہجہ آہنگ نرم اور مدھم نہیں، بلکہ بلند اور گونجیلا ہے، تو اس کا ثبوت اصلاً تو اسی وقت مل سکتا ہے جب میر کے کلام (نہ کہ نمونۂ کلام یا انتخاب کلام) کے ساتھ خاصا وقت گذارا جائے اور ان کے اشعار بہ آواز بلند طرح طرح کی ادائگی میں پڑھے جائیں۔ ظاہر ہے کہ میری تحریر یہ شرط پوری نہیں کر سکتی۔ لیکن بعض مثالوں کے ذریعہ بات ایک حد واضح ہو سکتی ہے۔

(۱) میر کے چند اشعار پیش کئے جائیں جن میں (روایتی نقادوں کے نقطۂ نظر سے) "سوز و گداز"، "غم نصیبی"، "حرماں زدگی" وغیرہ واضح ہے، اور پھر غور کیا جائے کہ یہ اشعار کس طرح کی خواندگی کا تقاضا کرتے ہیں؟ (یہ بات بھی ملحوظ رکھی جائے کہ ہمارے مراثی کے وہ بند جو بطور خاص "دردناک" ہیں، اگر انھیں بہ آواز بلند اور دور دور تک گونجتی ہوئی آواز میں نہ پڑھا جائے تو ان کا مقصود ہی حاصل نہ ہوگا۔)

(۲) دوسری صورت یہ ہے کہ میر کی کوئی ایک غزل کہیں سے اٹھا لی جائے اور غور کیا جائے کہ اس غزل کو کس طرح پڑھنا بہترین نتائج پیدا کرے گا۔

میرا کہنا ہے کہ دونوں صورتوں میں نتیجہ ایک ہی نکلے گا کہ یہ اشعار نرم اور پست آواز کا تقاضا نہیں کرتے۔ ان کو پڑھ یا سن کر ممکن ہے کہ ہمارے اوپر بے انتہا رنجیدگی طاری ہو جائے اور ہم اشک بار بھی ہو جائیں (خاص کر اگر ہم "تغزل" کے دلدادہ ہیں،) لیکن ان اشعار کو سرگوشی کے لہجے میں پڑھنا ممکن نہیں۔ ایک بات یہ بھی ہے کہ میر کے یہاں تخاطب کے اتنے رنگ ہیں اور مکالمے کے اتنے طریقے ہیں، کہ یہ بات یوں ہی غلط معلوم ہوتی ہے کہ ایسے بوقلموں کلام کو ایسے یک رنگ انداز میں پڑھا جائے کہ سب شعر "ملائم، دھیمے،

سلیس اور سادہ" معلوم ہوں اور وہ اس نشتر کی طرح ہوں "جس کی دھار نہایت باریک اور تیز ہے اور اس کا اثر اسی وقت ہوتا ہے جب وہ دل پر جاکر کھٹکتا ہے۔" (بابائے اردو۔) بہرحال یہ چند اشعار ملاحظہ ہوں جن میں روایتی تنقید کی رو سے "سوز و غم کی صحیح اور سچی تصویر ہے۔"

دیوان اول: آگ سی اک دل میں سلگے ہے کبھو بھڑکی تو میر
دے گی میری ہڈیوں کا ڈھیر جوں ایندھن جلا

دیوان اول: سب گئے ہوش و صبر و تاب و تواں
لیکن اے داغ دل سے تو نہ گیا

دیوان اول: دل کی ویرانی کا کیا مذکور ہے
یہ نگر سو مرتبہ لوٹا گیا

دیوان اول: بہت آرزو تھی گلی کی تری
سو یاں سے لہو میں نہا کر چلے

دیوان اول: پاس ناموس عشق تھا ورنہ
کتنے آنسو پلک تک آئے تھے

دیوان اول: آگے تھے ابتدائے عشق میں ہم
اب جو ہیں خاک انتہا ہے یہ

دیوان اول: ہوئی عید سب نے پہنے طرب و خوشی کے جامے
نہ ہوا کہ ہم بھی بدلیں یہ لباس سوگواراں

چلیئے دیوان اول کے بس اتنے شعر کافی ہوں گے۔ میں نے صرف دیوان اول

کو اس لئے اٹھایا کہ اسی کو لوگوں نے زیادہ پڑھا ہے، اور اکثر مشہور ترین شعر اسی دیوان کے ہیں۔ ان سب اشعار کو بہ آواز بلند پڑھیے، اور یہ خیال رکھیے کہ قافیہ ہمیشہ معمول سے زیادہ زور اور بلند آہنگی سے ادا ہو۔ اس کے بعد ان کو دھیمی آواز میں، سرگوشی کے لہجے میں (خاص کر شعر ۵) پڑھیے۔ اب شعر ۵ میں لفظ "پلک" کو زور دے کر ادا کیجیے اور آہنگ کا کرشمہ دیکھیے۔ ممکن ہی نہیں کہ ان شعروں کو مدھم اور "میٹھے" سروں میں پڑھا جائے اور پھر بھی ان کی پوری قوت واضح ہو جائے۔

دوسری شرط بھی آزما کر دیکھ لیتے ہیں۔ عباسی کے کلیات کو آنکھ بند کر کے بالکل بے منصوبہ و تجویز کھولنے پر صفحہ ۲۲۵ کھلا اور غزل ۳۰۶ پر نگاہ پڑی۔ (دیوان اول۔) غزل حسب ذیل ہے ؎

ساقی کی باغ پر جو کچھ کم نگاہیاں ہیں
مانند جام خالی گل سب جماہیاں ہیں
تیغ جفائے خوباں بے آب تھی کہ ہمدم
زخم بدن ہمارے تفسیدہ ماہیاں ہیں
مسجد سے مے کدے پر کاش ابر روز برسے
واں روسفیدیاں ہیں یاں روسیاہیاں ہیں
جس کی نظر پڑی ہے ان نے مجھے بھی دیکھا
جب سے وہ شوخ آنکھیں میں نے سراہیاں ہیں
غالب تو یہ ہے زاہد رحمت سے دور ہووے
درکار واں گنہ ہیں یاں بے گناہیاں ہیں
یہ ناز و سرگرانی اللہ رے کہ ہر دم
نازک مزاجیاں ہیں یا کج کلاہیاں ہیں
شاہد ہوں میر کس کو اہل محلہ سے میں
محضر پہ خوں کے میرے سب کی گواہیاں ہیں

یہ میر کی بہترین غزلوں میں سے ہرگز نہیں ہے۔ اس کا صرف ایک شعر (مقطع)

میرے انتخاب میں شامل ہو سکا ہے۔ (ملاحظہ ہو ۲۶۹) لیکن پھر بھی اس غزل میں مضمون کی اتنی تازگیاں اور فن کی اتنی چالاکیاں ہیں کہ ان کو بیان کرنے کے لئے صفحات درکار ہوں گے۔ فی الحال یہی کہنا ہے کہ روانی کے اعتبار سے یہ غزل بھی میر کے کمال فن کا نمونہ ہے۔ "تفسیدہ ماہیاں" جیسا لفظ بھی میر نے اس قدر سہولت سے کھپا دیا ہے کہ انھیں خدائے سخن کہتے ہی بنتی ہے۔ لیکن بات آہنگ کی ہو رہی تھی۔ یہاں بھی وہی طریقہ اختیار کیا جائے کہ غزل کو بلند آواز سے اس طرح پڑھنے کی کوشش ہو کہ اس کی روانی کے تمام تقاضے اور اس کے آہنگ کے تمام پہلو ممکن حد تک حاصل ہو سکیں۔ میرا کہنا ہے کہ "ملائم" اور "دھیمے" لہجے کا کسی شعر میں گذر نہیں۔ مقطعے میں فریاد کا رنگ ضرور ہے، لیکن سرگوشی یا خود کلامی نہیں ہے۔ ایسے اشعار، جن کو لوگ گلیوں میں پڑھتے پھرتے ہوں (یا جنھیں شاعر نے اس بات کو خیال میں رکھ کر کہا ہو کہ انھیں گلیوں شہروں میں پڑھا جائے گا)، اپنی فطرت کے اعتبار سے ہی بلند آہنگ ہوتے ہیں اور پھر میر نے معنی، مضمون اور کیفیت کی وسعتوں اور گہرائیوں کو جس طرح اپنے شعر میں سمویا تھا، اس کے لئے یہ ممکن ہی نہ تھا کہ وہ انفعالی آہنگ کو قبول کر سکے۔ خاص کر وہ شخص جو "افسردہ نہ تھا ایسا کہ جوں آب زدہ خاک"، بلکہ جو شعر گوئی کو "کمال انساں" سے تعبیر کرتا تھا، اس کے لئے یہ ممکن نہ تھا کہ سب سے کم امکانات والے غیر پیچیدہ آہنگ میں اپنا اظہار کرے۔

ہم جس طرح میر کی شاعری کے بارے میں بعض مفروضوں کی بھول بھلیاں میں گم رہے ہیں اور میر کے شاعرانہ مرتبے کی تعیین میں ہم سے کئی کوتاہیاں اس وجہ سے سرزد ہوئی ہیں کہ اسی بھول بھلیاں کے دو چار راستوں پر ہم بار بار گذرتے ہیں اور خود کو دھوکا دے لیتے ہیں کہ ہم نے میر کو گرفتار کر لیا، اسی طرح میر کے آہنگ اور ان کی موسیقی کے بارے میں بھی بعض مفروضوں نے ہمارے کان بند کر دیئے ہیں۔ کیا عجب کہ جس دیدۂ نازک کا میر ہم سے تقاضا کر گئے تھے اس کا استعمال کرنا ہم بھول گئے ہوں۔ کیوں کہ میر نے حسب معمول پیچیدہ بات کہہ دی، اور ہم سہل انگار ہیں ؎

بے تامل کے شناسی طرز گفتار مرا
دیدہ نازک کن کہ فہمی حرف تہ دار مرا

یعنی میر کے طرز گفتار کو پرکھنے کے لئے تامل، اور ان کے حرف تہ دار کو سمجھنے کے لئے باریک بینی درکار ہے۔ میر انیسویں صدی کے شروع میں مرے تھے۔ ایسا نہ ہو کہ اکیسویں صدی کے شروع ہوتے وقت بھی ان کا شعر ہمیں ملامت کرتا رہے۔ دیوان اول، جس کا یہ شعر ہے، اٹھارویں صدی کے وسط ہی میں مکمل ہوگیا تھا ؎

گفتگو ناقصوں سے ہے ورنہ
میر جی بھی کمال رکھتے ہیں

اتنا تو ہم سب مانیں گے کہ ڈھائی سو برس کا انتظار بہت ہوتا ہے۔ اگر میر کے دیوان میں ہر جگہ شعر شور انگیز کے باعث قیامت کا سا ہنگامہ ہے تو اس شور قیامت کی ایک ٹھوکر ہم کو بھی لگ جائے تو اچھا ہو۔

شعر شور انگیز

ہر ورق ہر صفحے میں اک شعر شور انگیز ہے
عرصۂ محشر ہے عرصہ میرے بھی دیوان کا

میر، دیوان پنجم

ردیف الف

دیوانِ اوّل

ردیف الف

(۱)

کیا میں بھی پریشانیِ خاطر سے قریں تھا
آنکھیں تو کہیں تھیں دلِ غم دیدہ کہیں تھا

کس رات نظر کی ہے سوئے چشمکِ انجم
آنکھوں کے تلے اپنے تو وہ ماہ جبیں تھا

اب کوفت سے ہجراں کی جہاں تن پہ رکھا ہاتھ
جو درد و الم تھا سو کہے تو کہ وہیں تھا

جانا نہیں کچھ جز غزل آ کر کے جہاں میں
کل میرے تصرف میں یہی قطعہ زمیں تھا

شعر کا مفہوم صاف ہے۔ لیکن رعایتیں نادر اور توجہ انگیز ہیں: "پریشانی" (بکھراؤ) اور "قریں" (نزدیک)۔ جو چیز بکھر جاتی ہے اس کے اجزا دور دور ہو جاتے ہیں، اس مناسبت سے "قریں" خالی از لطف نہیں۔ پھر آنکھیں کہیں ہیں اور دل کہیں اور۔ یہاں بھی پریشانی اور نزدیکی کا تضاد نمایاں ہے۔ کیوں کہ آنکھیں کہیں بھی ہوں اور دل کہیں بھی ہو۔ لیکن رہتے دونوں ایک ہی جسم میں ہیں۔ آنکھیں کہیں تھیں۔ اس سے یہ بھی مراد ہو سکتی ہے کہ کسی حسین چہرے پر یا منظر پر لگی ہوئی تھیں۔ لیکن وہ حسین چہرہ معشوق کا نہیں تھا۔ دل معشوق کے خیال میں گم تھا اور آنکھ کہیں اور لگی ہوئی تھی۔ "پریشانی خاطر" کا عمدہ جواز پیش کیا ہے۔ کیوں کہ اگر آنکھیں محض ویران ہوتیں اور دل خیال معشوق میں گم ہوتا تو پریشانی کی صورت نہ پیدا ہوتی۔ بلکہ ارتکاز کا منظر ہوتا۔ آنکھوں کی مناسبت سے "غم دیدہ" (دیدہ، آنکھ) بھی خوب ہے۔ آتش نے اس مضمون کو براہ راست میر سے مستعار لیا ہے۔ لیکن اسے بہت پست کر کے کہا ہے ؎

دل کہیں جان کہیں چشم کہیں گوش کہیں

اپنے مجموعے کا ہر ایک ورق برہم ہے

آتش کے یہاں خود کو مجموعہ فرض کرنے کا کوئی جواز نہیں ہے (یعنی کوئی تخلیقی منطق نہیں ہے) محض ایک مفروضہ ہے۔ اس بنا پر دل، جان، چشم، گوش، کو اس مجموعے کا ورق فرض کرنا، پھر ان اوراق کو برہم بتانا، خالی از تصنع نہیں۔ میر کے کلام میں تخلیقی منطق کے تقریباً تمام پہلو اور انداز مل جاتے ہیں۔ اسی لیے ان کا معمولی شعر بھی بھرپور معلوم ہوتا ہے۔

۱/۲ - "اپنے" کو "اپنی" پڑھنے کی کوئی ضرورت نہیں۔ میر کے زمانے میں قواعد اتنی مستحکم نہیں ہوئی تھی کہ ہر جگہ ایسی باتوں کا خیال کیا جاتا۔ "انجم" اور "ماہ جبیں" کی رعایت ظاہر ہے۔ "آنکھوں" اور "نظر" اور "چشمک" کی رعایت بھی قابل لحاظ ہے۔ "چشمک" کے معنی ہیں آنکھ مارنا" یا "آنکھ جھپکانا" یا ترچھی نگاہوں سے دیکھنا" (لہذا "دشمنی یا رقابت")۔ یہاں یہ سب معنی موجود ہیں، لیکن فارسی میں حرف "ک" اکثر تصغیر و تحقیر کے لیے بھی آتا ہے۔ مثلاً "مرد" سے "مردک"، "مرغ" سے "مرغک"۔ اس اعتبار سے "چشمک" کے معنی "چھوٹی چھوٹی آنکھیں"

بھی ہو سکتے ہیں۔ یعنی ستاروں کی روشنی کے باعث ان کو آنکھوں سے تشبیہ دی جا سکتی ہے لیکن وہ آنکھیں چھوٹی چھوٹی ہیں اور معشوق کی روشن، خوب صورت آنکھوں کا مقابلہ نہیں کر سکتیں۔ "چشم" اور "جبیں" میں بھی ایک مناسبت ہے۔

۱/۳ ایک عام طبی مشاہدہ ہے کہ جس جگہ درد ہوتا ہے۔ خاص کر اگر درد، چوٹ یا شکستگی یا پھوڑے کی بنا پر ہو تو اس جگہ کو چھونے سے تکلیف سوا ہو جاتی ہے۔ اس مشاہدے کو کس خوبی سے دردِ ہجر پر منطبق کیا ہے۔ سارا جسم شکستہ و نزار ہے۔ اس لیے جہاں ہاتھ رکھیں گے وہیں درد زیادہ محسوس ہوگا۔

۱/۳ رعایتیں دیدنی ہیں: "جز"، "کل"، "جہاں"، "غزل"، "قطعہ"، "زمیں" (غزل کی زمین)، "غزل" اور "جز" میں بھی ایک مناسبت ہے۔ کیونکہ غزل کاغذ پر لکھی جاتی ہے اور کاغذ کو جز میں تقسیم کرتے ہیں۔ شعر کا لہجہ بھی قابلِ لحاظ ہے۔ بظاہر تو اپنی کم بضاعتی کا رونا رو رہے ہیں لیکن دراصل شاعرانہ کمال پر فخر کا اظہار ہے۔ "تصرف" کا لفظ توجہ چاہتا ہے۔ کیوں کہ شاعر زبان کو جس طرح استعمال کرتا ہے، اسے اس کا تصرف کہتے ہیں۔ "آگر" اور "جانا" میں ضلع کا لطف ہے۔ اسی مضمون کو تقریباً انھیں الفاظ میں، لیکن نسبتاً کم زور طریقے سے دیوان چہارم میں یوں کہا ہے ؎

زمین غزل ملک سی ہو گئی
یہ قطعہ تصرف میں بالکل کیا

(۲)

نکلے ہے چشمہ جو کوئی جوش زناں پانی کا
یاددہ ہے وہ کسو چشم کی گریانی کا

یاددہ : یاد دلانے والا

درہمی حال کی ساری ہے مرے دیواں میں
سیر کر تو بھی یہ مجموعہ پریشانی کا

اس کا منھ دیکھ رہا ہوں سو وہی دیکھوں ہوں
نقش کا سا ہے سماں میری بھی حیرانی کا

۲/۱ - یہ شعر محض غزل کی شکل بنانے کے لیے انتخاب میں رکھا گیا ہے، ورنہ شعر معمولی ہے "چشمہ" کے ساتھ "پانی کا" کہنے کی ضرورت نہ تھی۔ مصرع میں بھرتی کے الفاظ بہت ہیں۔ "کوئی" بروزن "فع" استعمال ہوا ہے۔ میر کے زمانے میں یہ غلط نہ تھا۔ "چشم" اور "چشمہ" کی رعایت ظاہر ہے۔ ویسے، یہ شعر اس لحاظ سے خالی از دلچسپی نہیں کہ اس میں معشوق کے رونے کا ذکر کیا گیا ہے۔ یہ بات بھی دلچسپ ہے کہ اگرچہ لفظ "چشمہ" خود ہی "پانی" کا مفہوم رکھتا ہے ("چشمہ" بمعنی "کوئی چھوٹی ندی"، "فوارہ" یا "سوتا") لیکن اس کے ساتھ "پانی" کا لفظ اکثر استعمال ہوتا ہے۔ چنانچہ اقبال بھی ایک لاجواب شعر میں اس سے محفوظ نہیں رہ سکے ہیں۔ "خضر راہ" کا مشہور شعر ہے ؎

اور وہ پانی کے چشمے پر مقام کارواں
اہل ایماں جس طرح جنت میں گرد سلسبیل

چشمے کی گریانی کا پیکر ناصر کاظمی نے جس طرح استعمال کر دیا ہے اس کی مثال ملنا مشکل ہے ؎

اندھیری شام کے پردے میں چھپ کر
کسے روتی ہے چشمے کی روانی

۲/۲ "حال" بمعنی "حالات" بھی ہے اور بمعنی "موجودہ زمانہ" بھی۔ "پریشانی" کے ساتھ "مجموعہ" بھی بہت خوب ہے۔ خاص کر اس وجہ سے کہ اشعار کے دیوان کو بھی مجموعہ کہتے ہیں۔

یہ کیفیت کا شعر ہے، لیکن معنی کی بھی کثرت ہے۔ یہ میر کا خاص انداز ہے کسی اور کو نصیب نہ ہوا معنی کے مندرجہ ذیل نکات پر غور کیجیے۔ یہ ایہام کے ان پہلوؤں پر مزید ہیں جو اوپر بیان ہوئے۔ (یعنی لفظ "مجموعہ" اور لفظ "حال" میں ایہام ہے۔

(۱) معشوق یا قاری سے مخاطب ہو کر کہا ہے کہ زمانے کے حالات دیکھنا ہوں تو میرا دیوان دیکھو۔

(۲) میری تمام درہمی اور برہمی (چاہے دل کی ہو، چاہے ظاہری ہو) اس دیوان میں بند ہے۔

(۳) اور لوگ اس دیوان کو تو دیکھتے ہی ہیں۔ تم (معشوق) بھی ذرا دیکھو۔

(۴) تمام درہمی اور برہمی کے باوجود یہ کتاب سیر کے قابل ہے، یعنی اس میں ایک لطف بھی ہے۔

مصحفی نے یہ مضمون کہا ہے، لیکن اس خوبی سے نہیں ؎

دیکھے جو کوئی غور سے دیواں مرے تو ہاں
ہر بیت ہے زمانے کی احوال کی کتاب

یہ دونوں اشعار بہرحال اس نظریے کی تردید کرتے ہیں کہ ہمارے شاعر خیالی دنیا میں رہتے تھے۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ ہمارے یہاں حقیقت کے اظہار کا طریقہ وہ نہیں ہے جو مغربی تصور واقعیت میں ہے۔

۲/۳ "نقش" بمعنی "تصویر"۔ لیکن "نقش" میں سحر کی بھی کیفیت ہے۔ جو شخص بالکل خاموش یا ساکت ہو جائے اس کو بھی مسحور کہتے ہیں۔ یہاں لطف یہ ہے کہ نقش، جس سے مسحور کرنے کا کام لیتے ہیں، خود اسے ہی مسحور قرار دیا ہے۔ اس مضمون کو میر نے کئی بار کہا ہے ؎

رہیں ہیں دیکھ جو تصویر سے ترے منہ کو
ہماری آنکھ سے ظاہر ہے یہ کہ حیراں ہیں

(دیوان دوم)

ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ "نقش" بمعنی "نقش بدیوار" ہو سکتا ہے۔ یعنی معشوق کا منہ دیکھ کر اس قدر حیرت غالب ہوئی کہ نقش بدیوار بن گئے۔

۳

شب ہجر میں کم تظلم کیا
کہ ہمسایگاں پر ترحم کیا

تظلم : فریاد

کہا میں نے کتنا ہے گل کا ثبات
کلی نے یہ سن کر تبسم کیا

جرعہ کش : شراب نوش
بدان : آخرکار

زمانے نے مجھ جرعہ کش کو ندان
کیا خاک و خشت سر خم کیا

خشت سرخم : وہ اینٹ جو شراب کے مٹکے کا منھ ڈھکنے کے لیے استعمال ہوتی ہے

۳/۱ شعر میں عجب طرح کا طنطنہ ہے۔ ایک طرف تو بے چارگی کا یہ عالم ہے کہ فریاد کرنے پر مجبور ہیں۔ لیکن ہم سایوں کے خیال سے (کہ انھیں زحمت ہوگی) فریاد کم کرتے ہیں تو کہتے ہیں ہم نے رحم کھا کر انھیں چھوڑ دیا۔ بے چارگی میں بھی اپنی وقعت دکھانا میر کا ہی کرشمہ ہے۔

اس مضمون پر خاقانی کا لاجواب شعر ہے ؎

ہمسایہ شنید نالہ ام گفت
خاقانی را دگر شب آمد
(پڑوسی نے میرا نالہ سنا تو بولا خاقانی
پر ایک اور رات آگئی۔)

اس شعر اور میر کے اوپر بحث "شعر غیر شعر اور نثر" میں ملاحظہ کریں۔

۳/۲ یہ شعر اس قدر مشہور ہے کہ اس پر اظہار خیال شاید غیر ضروری معلوم ہو۔ لیکن درحقیقت اس میں کئی باتیں توجہ طلب ہیں۔ پہلا مصرع عام طور پر یوں مشہور

ہے۔ جع کہا ہیں نے گل کا ہے کتنا ثبات۔ لیکن صحیح شکل وہی ہے جو درج متن ہے۔ "کتنا" کا لفظ مقدم ہونے سے مصرع میں زور بڑھ گیا ہے۔ شعر کا مفہوم اتنا واضح نہیں جتنا بادی النظر میں معلوم ہوتا ہے۔ پہلے مصرع میں جو سوال ہے (گل کا ثبات کتنا ہے؟) اس کا مخاطب کوئی نہیں، وہ کلی تو ہرگز نہیں جس نے اسے "سُن کر" جواب دیا ہے، بلکہ محض تبسم کیا ہے۔ ممکن ہے یہ سوال محض ایک خود کلامی ہو، اور اس کے جواب کی توقع پوچھنے والے کو نہ ہو۔ ممکن ہے یہ سوال نہ ہو بلکہ اظہار حیرت ہو کہ گل کا ثبات کتنا (یعنی کس قدر زیادہ، یا کس قدر کم) ہے! لیکن جواب پھول کی طرف سے نہیں آتا۔ ایک کلی ضرور مُسکراتی ہے۔ لیکن ہم یہ نہیں کہہ سکتے کہ وہ جواباً مسکرائی ہے؟ (یعنی اس کی مسکراہٹ اس بات کی طرف اشارہ ہے کہ پھول کی زندگی بس اتنی ہے کہ کلی مسکرا کر پھول بن جائے۔ جتنا وقفہ کلی کو مسکرا کر پھول بننے میں لگتا ہے، اتنا ہی وقفہ پھول کو مرجھانے میں لگتا ہے۔) یا طنزاً مسکرائی ہے (یعنی اس کی مسکراہٹ زبان حال سے کہتی ہے کہ تم احمق ہو جو ایسا سوال پوچھتے ہو۔) یا شاید کلی اس لئے مسکرائی ہے کہ "گل کا ثبات کتنا ہے" کہنے والے شخص کا خود کچھ بھروسا نہیں۔ خود اس کی زندگی کا کوئی اعتبار نہیں، اور وہ اس فکر میں مبتلا ہے کہ گل کا ثبات کتنا ہے! یہ سوال پوری طرح حل نہیں ہوتا کہ کلی کیوں (جواباً یا طنزاً) مسکراتی ہے؟ ردعمل تو پھول کی طرف سے ہونا چاہیئے تھا۔ لیکن پھول خاموش رہتا ہے۔ غالباً اس وجہ سے کہ پھول کو یارائے گویائی نہیں۔ کھل جانے کے بعد اس کی دل جمعی ختم ہو جاتی ہے۔ یا شاید اس وجہ سے کہ پھول کا وجود صرف اسی وقت تک ہے جب تک وہ کلی کی شکل میں ہے۔ کیوں کہ جب تک کلی ہے، پھول کا وجود برقرار ہے۔ کلی کھل کر پھول بنی تو اس کے وجود کو زوال آگیا۔ کیوں کہ پھول بننے کے بعد مرجھانا لازم ہے۔ کلی کے مسکرانے میں ایک طرح کا الم ناک وقار tragic dignity بھی ہے، کیوں کہ مسکرانا اس کے لئے فنا کی تمہید ہے لیکن پھر بھی وہ مسکرانے سے باز نہیں آتی۔ کیونکہ اسے اپنی زندگی کے منصب سے عہدہ برآ ہونا ہے۔ یہ نکتہ بھی دل چسپ ہے کہ پھول کے کان فرض کئے جاتے ہیں، لیکن وہ نہیں سنتا۔ کلی سنتی ہے اور تبسم کرتی ہے۔ شاید پھول کے کان محض مصنوعی ہیں، اور کیوں نہ ہوں، جب اس کا وجود ہی مشتبہ ہے۔ کلی شاید یہ کہہ

رہی ہے کہ جب ہم کو ہی ثبات نہیں (ادھر مسکرائے ادھر ہوا ہوئے) تو پھول کو ثبات کہاں سے ہو گا۔

۳/۳ اس شعر میں بھی میر کا مخصوص وقار جھلکتا ہے۔ "جرعہ کش" کے لغوی معنی ہیں "گھونٹ گھونٹ یا بوند بوند پینے والا"۔ زمانہ اس کو خاک کر دیتا ہے، لیکن پھر بھی اس کے اندر شراب نوشی کا ولولہ اس قدر ہے کہ اس کی مٹی سے وہ اینٹ بنتی ہے جو شراب کے مٹکے کو ڈھکنے کے لئے استعمال ہوتی ہے۔ "خاک"، "خشت" اور "خم" کی تجنیس بھی توجہ انگیز ہے۔ خاک ہونے پر کوئی غم نہیں ہے، بلکہ ایک طرح کی ہٹ دھرمی سے بھرا ہوا غرور ہے۔ شعر میں ایک طنزیہ پہلو بھی ہے کہ جب تک میں زندہ رہا، صرف بوند بوند شراب ملتی رہی، لیکن جب میں خاک ہو گیا تو مجھے خم کے سر پر بٹھا دیا۔ اس میں ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ خشت خم چونکہ ڈھکنے کا کام کرتی ہے، اس لئے شراب سے مجھے اتنی محبت ہے کہ مرنے کے بعد بھی خم کو ڈھانک رہا ہوں، تاکہ شراب ضائع نہ ہو۔ شعر کا انداز بظاہر محزونی کا ہے، لیکن شاعر کا غرور پس پردہ جھانک رہا ہے۔ خیام نے اس طرح کا مضمون اکثر بیان کیا ہے، لیکن خیام کے یہاں نمایاں پہلو ہمیشہ یہ ہے کہ انسان کو مرجانا اور گل سڑ کر خاک ہونا ہے۔ اس کا انداز رنجیدہ، نصیحت آمیز اور ڈرامائی ہے۔ لہجہ پر وقار ہے، لیکن خود اپنے آپ پر، یا زمانے پر طنز نہیں ہے، بلکہ انسان کی تقدیر پر خاموش ماتم ہے۔ اور حق یہ ہے کہ میر نے اس مضمون کو (یعنی مر کر خاک ہو جانا اور پھر شراب نوشی میں کام آنے والی کوئی چیز بن جانا) خیام سے بہتر نہیں ادا کیا ہے۔ لیکن میر جس چیز میں خیام پر سبقت لے گئے ہیں وہ ان کا طنزیہ انداز اور تہ داری ہے۔ خیام کے یہاں نصیحت آموزی زیادہ ہے، اگر اس کا انداز ڈرامائی نہ ہوتا تو نصیحت آموزی کی شدت کی بنا پر اس کا شعر ناکام ٹھہرتا ؎

بر سنگ زدم دوش سبوے کاشی

سرمست بدم کہ کردم ایں او باشی

با من بزبان حال می گفت سبو

من چوں تو بدم تو نیز چوں من باشی
(کل میں نے چینی مٹی کا بنا ہوا (کاشی)
پیالہ پتھر پر پٹک دیا۔ یہ اوباشی مجھ سے اس
لئے ہوئی کہ میں نشے میں چور تھا۔ پیالے
نے مجھ سے زبان حال سے کہا کہ میں تیری طرح
تھا۔ تو بھی (کسی دن) میری طرح ہوگا۔)

خیام کا مضمون میر کے مقابلے میں کچھ وسیع ضرور ہے۔ اور اس میں المیہ نصیحت آموزی بھی خوب ہے۔ لیکن چند در چند پہلوؤں کی بنا پر میر کا شعر بھی خیام سے کم نہیں ہے۔ سید محمد خاں رند شاگرد آتش نے میر کے مضمون اور پیکر کو اپنے طور پر بیان کیا ہے، لیکن وہ بات نہیں آئی ؎

مے کش وہ ہیں کہ خاک بھی کردے گر آسماں
کاسہ ہماری خاک کا جام شراب ہو

(۴)

الٹی ہو گئیں سب تدبیریں کچھ نہ دوا نے کام کیا
دیکھا اس بیماری دل نے آخر کام تمام کیا

عہد جوانی رو رو کاٹا پیری میں لیں آنکھیں موند
یعنی رات بہت تھے جاگے صبح ہوئی آرام کیا

ناحق ہم مجبوروں پر یہ تہمت ہے مختاری کی
چاہتے ہیں سو آپ کریں ہیں ہم کو عبث بدنام کیا

سرزد ہم سے بے ادبی تو وحشت میں بھی کم ہی ہوئی
کوسوں اس کی اور گئے پر سجدہ ہر ہر گام کیا

یاں کے سپید و سیہ میں ہم کو دخل جو ہے سو اتنا ہے
رات کو رو رو صبح کیا یا دن کو جوں توں شام کیا

ساعد سیمیں دونوں اس کے ہاتھ میں لا کر چھوڑ دیئے
بھولے اس کے قول و قسم پر ہائے خیال خام کیا

ساعد: کلائی، ہاتھ کا وہ حصہ جو کہنی سے نیچے اور ہتھیلی سے اوپر ہوتا ہے

ایسے آہوئے رم خوردہ کی وحشت کھونی مشکل تھی
سحر کیا اعجاز کیا جن لوگوں نے تجھ کو رام کیا

ریگستاں میں جا کے رہیں یا سنگستاں میں ہم جوگی
رات ہوئی جس جاگہ ہم کو ہم نے وہیں بسرام کیا

۴/۱ اسی مضمون کو ذرا ندرت کے ساتھ یوں بھی کہا ہے ؎

نافع جو تھیں مزاج کو اول سو عشق میں

آخر انھیں دواؤں نے ہم کو ضرر کیا (دیوان اول)

لیکن شعر زیر بحث میں "دیکھا" اور "آخر" دونوں لفظوں میں ایسی ڈرامائیت ہے اور پورے شعر میں دو پہلو، بلکہ سہ پہلو لہجہ اس خوبی سے آگیا ہے کہ یہ شعر بجا طور پر مشہور ہے۔ ایک لہجے میں پڑھیے تو شعر کا متکلم اپنے آپ سے بات کر رہا ہے۔ دوسرے لہجے میں پڑھیے تو، متکلم کوئی اور شخص، مثلاً اس شخص کا دوست ہے عشق نے جس کا کام تمام کر دیا ہے۔ تیسرے لہجے میں پڑھئے تو متکلم، مریض عشق کا بیمار دار یا معالج ہے۔ ملاحظہ ہو ۴/۳۔

۴/۲ اس زمین میں سودا کا شعر اس شعر سے تقریباً ہو بہو لڑ گیا ہے ؎

تھا بہ جوانی فکر و تردد بعد از پیری پایا چین

رات تو کاٹی دکھ سکھ ہی میں صبح ہوئی آرام کیا

میر کا شعر بہتر ہے، کیوں کہ "پیری میں لیں آنکھیں موند" کی مناسبت دوسرے مصرعے میں "آرام کیا" سے جتنی برجستہ ہے، اتنی "بعد از پیری پایا چین" سے نہیں ہے۔ پھر "رات بہت تھے جاگے" کا استعارہ "رات تو کاٹی دکھ سکھ میں" کے سپاٹ بیان سے بہتر ہے۔ "دکھ سکھ" کا روز مرہ "رات" سے زیادہ "زندگی" کے لیے مناسب ہے۔ "رات جاگنا" یوں بھی ساری رات مصیبت سے کاٹنے کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ "جوانی" اور "رات" اور "پیری" اور "صبح" میں مناسبت ظاہر ہے، کیوں کہ جوانی میں بال کالے ہوتے ہیں اور بڑھاپے میں سفید۔ ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ جوانی کو عام طور پر دن اور بڑھاپے کو عام طور سے شام یا رات سے تعبیر کرتے ہیں۔ شاعر نے اس کے برعکس باندھا ہے جس سے ایک نیا لطف پیدا ہو گیا ہے، کیوں کہ رات اور صبح دونوں کا جواز بالوں کی سیاہی اور سفیدی نے مہیا کر دیا ہے۔

۴۳ درد کا مشہور شعر ہے ؎

وابستہ ہے ہمیں سے گر جبر ہے و گر قدر
مجبور ہیں تو ہم ہیں مختار ہیں تو ہم ہیں

لیکن میر کے شعر میں بے تکلفی اور بے ساختگی ہے جو "ناحق"، "تہمت"، "مختاری" "سو آپ کریں ہیں" جیسے روز مرہ کے لفظوں پر قائم ہے۔ درد کا پہلا مصرع بہت سُست ہے (حالانکہ یہ تشکیک کہ اگر جبر ہے اور اگر قدر ہے، بہت خوب بھی ہے) اور دوسرے مصرع میں بھی محض دعویٰ ہے۔ میر نے "چاہتے ہیں سو آپ کریں ہیں" کہہ کر دلیل فراہم کر دی ہے۔ پھر "ہم کو عبث بدنام کیا" میں ایک درویشانہ بلکہ قلندرانہ شوخی بھی ہے۔ ناسخ نے بھی جبر و قدر کے مضمون کو جدت اور تعقل کوشی سے بیان کرنے کی کوشش کی ہے۔ لیکن ان کے یہاں انداز میں تصنع، آہنگ میں ناہمواری ور الفاظ میں عدم مناسبت ہے ؎

چلا عدم سے میں جبراً تو بول اٹھی تقدیر
بلا میں پڑنے کو کچھ اختیار لیتا جا

ظاہر ہے کہ تقدیر کا "بول اٹھنا" یہاں بہت نامناسب ہے۔ "چاہتے ہیں سو آپ کریں ہیں" قرآن کی ایک آیت کی طرف اشارہ ہے جس میں خدا نے اپنے بارے میں کہا ہے کہ وہ "فعال لما یرید" ہے، یعنی وہ جو چاہتا ہے کر ڈالتا ہے۔

۴۴ یہاں بھی سودا کا ایک شعر میر سے لڑ گیا ہے، لیکن اس حد تک نہیں ؎

ادب دیا ہے ہاتھ سے اپنے کبھو بھلا مے خانے کا
کیسے ہی ہم مست چلے پر سجدہ ہر اک گام کیا

سودا کے شعر سے یہ بھی واضح نہیں ہوتا کہ "چلنا" کس سمت میں تھا، میخانے کی طرف، یا مے خانے کی الٹی طرف، یا یوں ہی کسی سمت میں۔ اس کے علاوہ، سودا کے پہلے مصرعے میں ایک بلند آہنگ دعویٰ ہے، جب کہ میر کے یہاں خود کلامی ہے۔ پھر "وحشت" کا لفظ "مست" سے بہتر ہے، کیوں کہ وحشت ایک داخلی اور جذباتی

کیفیت ہے. جب کہ شراب سے مست ہونا ایک خارجی اور جسمانی چیز ہے. آداب عشق کے بارے میں میر کا مندرجہ ذیل بہت مشہور ہے ؎

دور بیٹھا غبار میر اس سے
عشق بن یہ ادب نہیں آتا (دیوان اول)

شعر زیر بحث میں نکتہ یہ بھی ہے کہ معشوق کی طرف چلنا ہی ایک طرح کی بے ادبی ہے۔ ملاحظہ ہو ۱/۴۳

۴/۵ "سپید" اور "سیہ" کی رعایت سے "دن" اور "رات" بہت خوب ہے لطف کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ "سپید و سیاہ (یا "سیاہ و سپید") کا مالک ہونا" کے معنی ہیں، "پوری طرح قابض ہونا. پوری طرح مختار ہونا۔" لہٰذا "سپید و سیاہ میں دخل ہونے" کی شکایت طبیعت کی ایک عمدہ جولانی کا اظہار کرتی ہے۔ عام طور پر کہتے ہیں کہ "ہمیں اس کارخانے میں یا کام میں مطلق دخل نہیں۔" اس کے برعکس میر کہتے ہیں کہ "ہمیں یہاں کے سپید و سیاہ میں مطلق دخل نہیں!" مزید لطف یہ کہ سپید و سیاہ میں اتنا دخل تو پھر بھی ہے کہ دن کو رات اور رات کو دن میں بدل سکتے ہیں. لیکن اتنے دخل پر مطمئن نہیں ہیں بلکہ مزید کے خواہاں ہیں۔

۴/۶ پہلے مصرعے میں پیکر اس قدر خوب صورت بندھا ہے کہ باید و شاید۔ پیکر بصری بھی ہے (چاندی جیسی گوری نازک کلائیاں) اور حرکی بھی (ہاتھ میں لاکر چھوڑ دیئے۔) پھر قافیہ بھی غیر متوقع اور معنی خیز ہے۔ "خیال خام" کی معنویت یہ ہے کہ معشوق کے قول و قسم دو طرح کے تھے. ایک تو یہ کہ اس وقت جانے دو. پھر کبھی ملیں گے. اور دوسرا یہ کہ اس نے قسم کھائی کہ میرے دل میں تمہاری محبت ہے۔ یہ سب باتیں "خیال خام" میں مضمر ہیں۔ اس کے برخلاف سودا نے اس قافیے کو داشگاف انداز میں برتا ہے، اس وجہ سے لطف کم ہوگیا ہے ؎

مہر و وفا و شرم و مروت سبھی کچھ اس میں سمجھے تھے
کیا کیا دل دیتے وقت اس کو ہم نے خیال خام کیا

"سیمیں" اور" خام" میں بھی ایک رعایت ہے. کیوں کہ کچی چاندی کو "سیم خام" کہتے ہیں. ناسخ نے اس مضمون کا ایک پہلو باندھا ہے. انشائیہ انداز نے شعر کو برجستہ کر دیا ہے ؎

چھوڑ دیتے دست جاناں کیوں نہ اپنے ہاتھ سے
زندگی بھر ہائے ملتے تھے کف حسرت ہمیں

۴/۷ اس شعر میں "سحر"، "اعجاز" اور" رام کیا" کی رعایتیں تو ظاہر ہیں. لیکن "رم" اور" رام" میں بھی رعایت ہے. ایک لطف یہ بھی ہے کہ معشوق کو رام کرنے والے کئی لوگ ہیں. اور ان میں کچھ جادوگر ہیں اور کچھ معجزہ کار ہیں. ایک طرف تو یہ کہ بہت سے لوگ اس کو رام کرنے میں کامیاب ہوئے، اور دوسری طرف یہ لطف کہ ان میں کافر بھی ہیں (کیوں کہ جادو کرنا کفر ہے) اور مومن. بلکہ نبی بھی ہیں (کیوں کہ معجزہ صرف نبی سے سرزد ہو سکتا ہے.) مزید لطف یہ کہ جن لوگوں نے معشوق کو رام کیا. ظاہر ہے کہ وہ خود ہی معشوق کے دام میں گرفتار تھے. ورنہ اس کو مسخر کرنے کے لیے اتنے جتن کیوں کرتے؟

آتش نے اس مضمون کو اپنایا ہے. لیکن ان کے یہاں کثرت الفاظ ہے اور کیفیت غائب. اس لیے مضمون کا لطف ہلکا ہو گیا ہے. میر کا شعر واقعی شور انگیز ہے ؎

دیوانے تیرے یوں تو ہزاروں ہیں اے پری
شیشے میں جس نے تجھ کو اتارا فسوں کیا

۱/۱ یہ شعر دیوان پنجم کا ہے. "ریگستاں" اور "سنگستاں" کی مناسبت سے "جوگی" اور "جوگی" کی مناسبت سے "بسرام" بہت خوب ہے. اس شعر کی تخیل میں وہ

آفاقیت ہے جو جغرافیہ اور تاریخ کے فاصلوں کو مٹا دیتی ہے۔ "ریگستاں" اشارہ کرتا ہے ریگ زار نجد کی طرف۔ اور "سنگستاں" اشارہ کرتا ہے ہمالیہ پہاڑ کی طرف۔ ریگ زار نجد میں مجنوں تھا اور ہمالیہ کے کوہستان میں ہندوستانی فقیر اور تارک الدنیا جوگی رہتے ہیں۔ اس طرح ماضی وحال، جغرافیہ اور تاریخ، یک جا ہو گئے۔ اگر "رات" کو ختم سفر زیست کا استعارہ مانا جائے تو "بسرام" موت کی نیند کا استعارہ ہے۔ یعنی ہم جہاں مرے وہیں گڑے، ہمارے لئے کفن دفن کا کوئی اہتمام نہ ہوا۔ خوب شعر ہے۔

اس مضمون کا دوسرا پہلو قائم نے باندھا ہے۔ لیکن ان کے دونوں مصرعوں میں ربط ذرا کم ہے۔ دوسرا مصرع البتہ بہت برجستہ ہے ؎

دل پا کے اس کی زلف میں آرام رہ گیا
درویش جس جگہ کہ ہوئی شام رہ گیا

(۵)

جس سر کو غرور آج ہے یاں تاج وری کا
کل اس پہ یہیں شور ہے پھر نوحہ گری کا

آفاق کی منزل سے گیا کون سلامت
اسباب لٹا راہ میں یاں ہر سفری کا

زنداں میں بھی شورش نہ گئی اپنے جنوں کی
اب سنگ مداوا ہے اس آشفتہ سری کا

اپنی تو جہاں آنکھ لڑی پھر وہیں دیکھو — وہیں دیکھو = وہیں دیکھتے
آئینے کو لپکا ہے پریشاں نظری کا — رہیں گے

لپکا = بے حد شوق، لت

صد موسم گل ہم کو تہ بال ہی گزرے — تہ بال = بازوؤں میں
مقدور نہ دیکھا کبھو بے بال و پری کا — سر چھپائے ہوئے

لے سانس بھی آہستہ کہ نازک ہے بہت کام
آفاق کی اس کارگہ شیشہ گری کا

۵/۱ مطلع برائے بیت ہے۔ اس میں کوئی خاص بات نہیں۔ ہاں دونوں مصرعوں میں "ہے" کی تکرار بہت عمدہ ہے۔

۵/۲ اس مضمون کو ایک نئے انداز سے دیوان پنجم میں باندھا ہے ؎

عالم میں آب و گل کے کیوں کر نباہ ہوگا
اسباب گر پڑا ہے سارا مرا سفر میں

کائنات کی ہر چیز انسان کے درپۓ نقصان و آزار ہے۔ اس مضمون کو غالب نے اپنے طنزیہ رنگ میں بہت خوب لکھا ہے ؎

سپہر را تو بہ تاراج ما گماشتۂ
نہ ہر کہ دزد زما برد در خزانۂ تست

(اے خدا تونے آسمان کو ہمارے اوپر لوٹ مار
کرنے کے لیے مقرر کر دیا ہے۔ جو چیزیں چور ہمارے
یہاں سے لوٹ کرلے گیا۔ کیا وہ تیرے خزانے میں
پہلے سے نہیں ہیں؟)

غالب کا شعر پیچیدہ ہے اور انداز شوخ۔ لیکن ان کے یہاں وہ ڈرامائیت نہیں ہے جو میر کے پہلے مصرعے میں استفہام انکاری (گیا کون سلامت؟) نے پیدا کردی ہے۔ میر کے دوسرے مصرعے میں (اسباب لٹا ...) میں دور دور تک پھیلتی ہوئی آواز کی کیفیت ہے، جیسے کوئی شخص پکار پکار کر کہہ رہا ہو اسباب لٹا راہ میں یاں ہر سفری کا۔ اس کیفیت کو الف کی بھی آوازوں نے اور تقویت بخش دی ہے۔ "اسباب" کا لفظ ظاہر کرتا ہے کہ واقعیت پر میر کی گرفت مضبوط ہے۔ ایک سادہ سے لفظ نے شعر کو عام زندگی سے کس قدر قریب کردیا ہے۔ دیوان پنجم کے شعر پر گفتگو اپنی جگہ ہوگی۔

5/3 اعلیٰ درجے کے مضمون کو معمولی شاعر کس طرح خراب کردیتا ہے۔ اس کی مثال کے لیے میر کے شعر کے سامنے آتش کا یہ شعر رکھیے ؎

فراق یار میں سودائے آسائش نہیں بہتر
نہ آئی نیند تو توڑوں گا سر سے خشت بالیں کو

آتش ایک طرف تو یہ کہتے ہیں کہ عالم ہجر میں آسائش کا خیال اچھا نہیں، لیکن دوسری طرف یہ کہتے ہیں کہ اگر نیند نہ آئی تو تکیے کی جگہ جس اینٹ کو رکھتا ہوں اس سے سر کو ٹکراؤں گا (یعنی نیند آئے گی، تو سو جاؤں گا!) اس کے علاوہ پورا شعر غیر ضروری یا کم کار گر الفاظ سے بھرا ہوا

ہے۔" فراق یار " میں "یار" غیر ضروری ہے، " سودائے آسائش " بجائے " فکر آسائش " نا مناسب ہے۔"بہتر " کا لفظ تقاضا کرتا ہے کہ کسی ایسی چیز کا بھی ذکر ہو جو آسائش سے کم اچھی ہے۔ "نہیں اچھا" کہتے تو یہ عیب نکل جاتا۔ دوسرے مصرعے کی قباحتوں کا ذکر اوپر کر چکا ہوں۔اس کے برخلاف میر کے شعر میں ایک پورا افسانہ ہے۔ اور اس کی طرف صرف بلیغ اشارے کئے گئے ہیں۔" زنداں میں بھی " سے معلوم ہوتا ہے کہ شورش جنوں کے علاج کی اور تدبیریں ہو چکی ہیں اور وہ ناکام رہی ہیں۔ " شورش " کے ساتھ " آشفتہ سری " کتنا مناسب ہے۔ اور خود "شورش" اور "جنوں" میں رعایت معنوی ہے۔ لفظ " سنگ " جس آہنگ سے مصرعے میں استعمال ہوا ہے وہ خود اشارہ کرتا ہے کہ سر کو دھماکے کے ساتھ پتھر سے ٹکرانا ہے۔ مزید لطف یہ کہ شورش جنوں کا جو علاج تجویز کیا (پتھر سے سر ٹکرانا یا پتھر کو سر پر دے مارنا) وہ خود علامت ہے جنوں کی شدت کی۔ پھر جنوں کی شدت (جو زنداں میں بھی لا علاج رہی) کے لیے "اس آشفتہ سری" کہا، "اس" میں جو زور ہے وہ محتاج بیان نہیں۔

$\frac{5}{4}$ اس مضمون کا ایک اور پہلو بیدل نے بڑی خوبی سے بیان کیا ہے ؎

نیرنگیِ گلشن نہ شود ہم سفرِ گل
آئینہ ز خود می رود و جلوہ مقیم است

(باغ کی نیرنگی، پھول کی ہم سفر نہیں ہوتی۔ آئینے میں جلوہ سما جائے تو آئینہ اپنے آپ میں نہیں رہتا، لیکن جلوہ اس میں مقیم رہتا ہے۔ اسی طرح پھول اگر چلا بھی جائے تو باغ کی نیرنگی باقی رہتی ہے۔)

بیدل کے برخلاف، میر نے آئینے کو اکثر پریشاں نظر باندھا ہے۔ مثلاً دیوان دوم میں ہے ؎

آئینے کی مشہور پریشاں نظری ہے

تو سادہ ہے ایسوں کو نہ دیدار دیا کر

"لپکا" کے استعمال پر مبنی آتش اور حالی کے اشعار ۲/۱۴۲ پر دیکھئے۔ شاہ نصیر نے میر کا مصرع ثانی پورے کا پورا مستعار لیا ہے۔ فرق صرف یہ ہے کہ الفاظ کی ترتیب بدل کر شاہ نصیر نے بحر اپنے موافق کرلی ہے۔ رعایتوں کے اعتبار سے شاہ نصیر کا شعر بھی بہت خوب ہے ؎

آئینے کو ہے پریشاں نظری کا لپکا

اور ہوتی ہے میاں چشم مروت دیکھو

۵/۵ عجیب و غریب شعر کہا ہے۔ "بے بال و پری" سے مراد یہ نہیں کہ بال و پر واقعی کسی نے نوچ دیئے ہیں، کیوں کہ پہلے مصرع میں "تہ بال" کہا ہے۔ لہٰذا بے بال و پری جسمانی نہیں، بلکہ ایک ذہنی اور روحانی بے چارگی ہے۔ افسردگی کا یہ عالم ہے کہ بال و پر رکھتے ہوئے بھی خود کو بے بال و پر سمجھا، اور اس بے بال و پری کا بھی مقدور آزمانے کی ہمت نہ ہوئی، یا اس کا موقعہ نہ ملا۔ اس شعر میں جو صورت حال ہے اس کی اگلی شکل دیوان اول میں ہی یوں بیان کی ہے ؎

چھوٹا جو میں قفس سے تو سب نے مجھے کہا

بے چارہ کیوں کہ تا سر دیوار جائے گا

اسی کیفیت کا دوسرا اور متضاد رخ بھی دیوان اول ہی میں یوں بیان کیا ہے ؎

ہمت اپنی ہی تھی یہ میر کہ جوں مرغ خیال

اک پر افشانی میں گزرے سر عالم سے بھی

اگر تہ بال کے معنی "اڑتا ہوا" فرض کیے جائیں تو مراد یہ ہوئی کہ صد موسم گل ہم کو آوارہ گردی ہی میں گزرے۔ بے بال و پر ہو کر بیٹھنا کبھی نصیب نہ ہوا۔ اس مضمون کی بازگشت خلیل الرحمٰن اعظمی کے یہاں ملتی ہے ؎

نہ ہوا یہ کہ تہ دام کبھی سو رہتے
زندگی اپنی تو رسوائے پر و بال رہی

لیکن " تہ بال " کے معنی " بازوؤں میں سر چھپائے ہوئے " بہتر معلوم ہوتے ہیں۔ بے بال و پری کا مقدور نہ دیکھ سکنے سے مراد یہی معلوم ہوتی ہے کہ خود کو بے بال و پر سمجھا اور اس بے بال و پری کا بھی عزم و قوت آزمانے کی ہمت نہ ہوئی۔ قائم نے تقریباً اسی مضمون پر دو شعر کہے ہیں اور ایک شعر میں " بے بال و پری " اور دوسرے شعر میں " سر تہ بال " کی ترکیب استعمال کی ہے ؎

دیکھا نہ میں جز سایۂ بازوے شکستہ
حرماں زدہ جوں حسرت بے بال و پری ہوں
سر تہ بال کٹی عمر مرے بلبل کو
قابل سیر مگر یہ گل و گلزار نہ تھا

5/6 اسی مضمون کو انھیں پیکروں کے ساتھ دیوان اول میں ایک جگہ اور لکھا ہے ؎

ہر دم قدم کو اپنے رکھ احتیاط سے یاں
یہ کارگاہ ساری دکان شیشہ گر ہے

لیکن " لے سانس بھی آہستہ ۔ ۔ ۔ " بہت بہتر شعر ہے۔ کیوں کہ اس میں " سانس " کا لفظ شیشہ گری کے خاص مناسبت رکھتا ہے۔ (پگھلے ہوئے شیشے کو نلکی کے سرے پر رکھ کر پھونکتے ہیں اور اس طرح اسے مختلف شکلیں دیتے ہیں۔) زور کی ہوا چلے تو شیشے کی چیزیں گر کر یا آپس میں ٹکرا کر ٹوٹ جاتی ہیں۔ اور آفاق کی کارگاہ شیشہ گری میں ایسے نازک نازک کام ہوتے ہیں کہ تیز سانس بھی ان کے لئے زور کی ہوا کا حکم رکھتی ہے۔ " ہر دم قدم کو اپنے ۔ ۔ ۔ ۔ " میں لفظ " دم " کے ذریعہ سانس کی طرف اشارہ کیا ہے۔ اور " دم قدم " میں بھی ایک لطف ہے۔ لیکن یہ دونوں چیزیں " لے سانس بھی آہستہ ۔ ۔ ۔ " کے برابر بلاغت کی حامل نہیں ہیں۔ شعر کا مفہوم یہ ہے کہ

صاحب نظر جب کائنات کو دیکھتا ہے تو اس کی رنگا رنگی اور پیچ در پیچ نزاکت کو دیکھ کر حیرت میں آجاتا ہے۔ ہر چیز انتظام سے چل رہی ہے۔ کہیں کوئی انتشار نہیں، معلوم ہوتا ہے کوئی بہت ہی نازک اور پیچیدہ کارخانہ ہے۔ صاحب نظر کو محسوس ہوتا ہے کہ اگر زور کی سانس بھی لی تو یہ سب درہم برہم ہوجائے گا۔ یا شاید یہ سب کچھ ایک خواب ہے۔ جو ذرا سے اشارے پر برہم اور منتشر ہوسکتا ہے۔ اقبال کا مندرجہ ذیل میر کے شعر زیر بحث سے براہ راست مستعار معلوم ہوتا ہے۔ لیکن اقبال کا شعر غیر ضروری وضاحت اور خطابیہ انداز بیان کے باعث ناکام ٹھہرتا ہے ؎

زندگی کی رہ میں چل لیکن ذرا بچ کے چل
یہ سمجھ لے کوئی مینا خانہ بار دوش ہے

(بانگ درا۔ حصہ سوم)

اقبال کے شعر پر قائم چاند پوری کے ایک شعر کا بھی پرتو نظر آتا ہے۔ ممکن ہے قائم نے بھی میر سے استفادہ کیا ہو، قائم ؎

یہ دہر ہے کار گہ مینا
جو پاؤں رکھے سو یاں تو ڈر کر

میر کے شعر زیر بحث اور قائم کے مندرجہ بالا شعر پر میں نے "شعر غیر شعر اور نثر" میں بھی کچھ اظہار خیال کیا ہے۔ قائم نے ایک اور جگہ میر سے ملتا جلتا مضمون باندھا ہے ؎

غافل قدم کو رکھیو اپنے سنبھال کریاں
ہر سنگ رہگذر کا دکان شیشہ گر ہے

یہاں قائم کا خطابیہ لہجہ شعر کے زور میں مخل ہے اور مصرع ثانی کا انکشافی انداز بھی لفظ "غافل" کو سنبھالنے کے لئے ناکافی ہے۔

(۶)

۲۵ منھ تکا ہی کرے ہے جس تس کا
حیرتی ہے یہ آئینہ کس کا

شام سے کچھ بجھا سا رہتا ہوں
دل ہوا ہے چراغ مفلس کا

داغ آنکھوں سے کھل رہے ہیں سب
ہاتھ دستہ ہوا ہے نرگس کا

ے ۔ کی طرح

بحر کم ظرف ہے بسان حباب
کاسہ لیس اب ہوا ہے تو جس کا

کاسہ لیس : بھکاری
خوشامدی

فیض اے ابر چشم تر سے اٹھا
آج دامن وسیع ہے اس کا

۶/۱ آئینے میں شکل تو منعکس ہوتی ہے۔ لیکن ظاہر ہے کہ وہ بولتی نہیں۔ اس لئے آئینے کو متحیر فرض کرتے ہیں۔ یعنی آئینہ اس عکس کو دیکھ کر حیرت میں پڑ گیا ہے۔ اس مفروضے سے میر نے دو نئے مضمون پیدا کئے ہیں۔ ایک تو یہ کہ آئینے میں ہر آنے جانے کی صورت کا عکس نظر آتا ہے۔ گویا آئینہ ہر آنے جانے والے کا منھ تک رہا ہے دوسرا یہ کہ اگر آئینہ ہر ایک کا منھ تک رہا ہے تو یا یہ بات ہے کہ اس نے کسی معشوق کی شکل کبھی دیکھی تھی، اور اب ہر ایک کا چہرہ دیکھتا ہے کہ کہیں وہ معشوق پھر نظر آئے۔ یا پھر یہ بات ہے کہ معشوق کا منھ دیکھ کر آئینہ اس درجہ متحیر ہوا کہ بالکل خاموش، چپ چاپ ہر ایک کا منھ تکتا رہتا ہے۔ (حیرانی کے عالم میں یہ اکثر ہوتا ہے۔)

اگر آئینے کو دل فرض کیجئے تو کہہ سکتے ہیں کہ دل نے معشوق حقیقی کا جلوہ کبھی دیکھا تھا، تب سے حیرت میں ہے اور ہر آتے جاتے کا منھ تکتا ہے۔ ایک چھوٹے سے شعر میں اتنے معنی سمونا اعجاز نہیں تو اور کیا ہے؟

۶/۲ اس شعر کا پہلا مصرع عام طور پر یوں مشہور ہے ع

شام سے کچھ بجھا سا رہتا ہے

لیکن صحیح اور بہتر وہی ہے جو درج متن ہے۔ مصحفی کا ایک شعر اس سے تقریباً ہو بہو لڑ گیا ہے ؎

شام سے ہی بجھا سا رہتا ہے
دل ہے گویا چراغ مفلس کا

میر کا شعر مصحفی سے کہیں بہتر ہے۔ کیوں کہ پہلے مصرع میں کہا کہ میں شام سے کچھ افسردہ رہتا ہوں۔ یہ افسردگی پورے مزاج، پوری شخصیت کی ہے۔ دوسرے مصرع میں بظاہر غیر متعلق بات کہی کہ میرا دل مفلس کا چراغ ہو گیا ہے۔ لیکن دراصل پہلے مصرعے میں دعویٰ اور دوسرے مصرعے میں دلیل ہے۔ جب دل مفلس کے چراغ کی طرح ہے تو ظاہر ہے اس میں روشنی کم ہوگی، یعنی حرارت کم ہوگی یعنی اس میں امنگیں اور امیدیں کم ہوں گی۔ اور جب دل میں امنگیں اور امیدیں کم ہوں گی تو ظاہر ہے کہ پوری شخصیت افسردہ ہوگی۔ مصحفی کے شعر میں صرف ایک مشاہدہ ہے، کہ دل بجھا سا رہتا ہے۔ میر کے یہاں دو مشاہدے ہیں اور دونوں میں دعویٰ اور دلیل کا ربط بھی ہے۔ پھر یہ نکتہ بھی ہے کہ دل میں اگر روشنی کم ہے تو اس میں سوز بھی کم ہوگا۔ (چراغ جتنا روشن ہو اس میں سوزش بھی اتنی ہی ہوگی۔) تو اگر دل میں سوز کم ہے تو یہ دوسری طرح کی افسردگی کی طرف اشارہ ہے۔ یعنی یا تو دل میں سوز محبت کم ہونے کی وجہ سے طبیعت افسردہ رہتی ہے، یا دل بے نور ہے، یعنی اس میں معشوق کا جلوہ نہیں، یا اس میں نور معرفت نہیں۔ شام کی تخصیص

اس وجہ سے کی کہ دن کو تو طرح طرح کی مصروفیتوں میں دل بہلا رہتا ہے۔ شام آتے ہی بے کاری اور تنہائی آگھیرتی ہے۔ دل چوں کہ بالکل بے نور نہیں، بلکہ مفلس کے چراغ کی طرح سے دھندلی لو رکھتا ہے، اس لئے خود کو "کچھ بجھا سا" کہا۔ بالکل افسردہ نہیں کہا۔ دل میں ولولہ یا جلوۂ معشوق یا نور معرفت کم ہونے کے لئے اس کو دھندلے چراغ سے تشبیہ دینا۔ اور پھر چراغ کو براہ راست دھندلا نہ کہنا، بلکہ کنایاتی انداز میں مفلس کا چراغ کہنا۔ اعجاز سخن گوئی ہے۔ "چراغ مفلس" کا پیکر نسبتاً کم زور طریقے سے میر نے دیوان اول میں ہی ایک بار اور باندھا ہے ؎

کہہ سانجھ کے موئے کو اے میر روئیں کب تک
جیسے چراغ مفلس اک دم میں جل بجھا تو

شہریار نے اس مضمون کا ایک پہلو بڑی خوبی سے ادا کیا ہے ؎

یہ تب ہے کہ اک خواب سے رشتہ ہے ہمارا
دن ڈھلتے ہی دل ڈوبنے لگتا ہے ہمارا

قائم چاند پوری نے بھی میر کے چراغ سے اپنا چراغ روشن کیا ہے لیکن انھوں نے "تہی دست کا چراغ" کہہ کر ایک نیا پیکر بنایا ہے، اور ایک نئی بات بھی پیدا کردی ہے کہ ہاتھ خالی بھی ہے اور اس میں چراغ بھی ہے۔ قائم کا شعر ہے ؎

شام ہی سے قائم بجھا سا رہتا ہوں
کس تہی دست کا چراغ ہوں میں

۶/۳ پرانے زمانے میں دستور تھا کہ عشق کی وحشت (یا کسی بھی جنون کی پیدا کردہ وحشت) کو کم کرنے کے لئے جسم پر داغ کرتے تھے۔ عاشقوں کا بھی طریقہ تھا کہ عشق کو صادق ثابت کرنے کے لئے ہاتھوں کو داغ کرتے تھے (ملاحظہ ہو ۲۱۳/۱)۔ اب یہ داغ کھل گئے ہیں، یعنی کہنگی کے باعث شق ہو گئے ہیں۔ ظاہر ہے کہ کھل کر ان کی شکل آنکھوں کی سی ہے، اس لیے سارا ہاتھ نرگس کا گلدستہ معلوم ہوتا ہے۔ آنکھ کے لیے بھی "کھلنا" مستعمل ہے۔ یہ مزید وجہ ہے مناسبت کی۔ "ہاتھ" اور "دستہ" کی مناسبت ظاہر ہے۔ کھلنا کے معنی "خوشبو کا پھیلنا" بھی ہیں، اس اعتبار سے "نرگس"

اور " کھل رہے ہیں " میں بھی مناسبت ہے۔ ان سب مناسبتوں کو غالب نے میرے بڑھ کر استعمال کیا ہے۔ مگر ممکن ہے میر کے شعر نے یہ بات سجھائی ہو۔ غالب کا شعر ہے ؎

واقعی دل پر بھلا لگتا تھا داغ
زخم لیکن داغ سے بہتر کھلا

" داغ " کو " گل " بھی کہتے ہیں۔ اور زخم کھلنا۔ یعنی زخم کا فراخ ہونا محاورہ بھی ہے۔ " ہاتھ " کے ساتھ " گلدستہ " کی رعایت میر نے دیوان اول ہی میں ایک جگہ اور رکھی ہے ؎

تری گل گشت کی خاطر بنا ہے باغ داغوں سے
پر طاؤس ہے سینہ تمامی دست گلدستہ

لیکن ظاہر ہے کہ یہاں وہ لطف نہیں ہے جو " ہاتھ " اور " دستہ " میں ہے۔ (شعر میں دوسری خوبیاں بھی ہیں جو اپنی جگہ پر بیان ہوں گی۔) دیوان دوم میں میر نے اسی مضمون کو بہت واشگاف انداز میں لکھا ہے ؎

گل کھائے ہیں افراط سے میں عشق میں اس کے
اب ہاتھ مرا دیکھو تو پھولوں کی چھڑی ہے

۶/۴

۶/۵ یہ اور اگلا شعر قطعہ بند ہیں۔ ان میں دلچسپی کی بات یہ ہے کہ یہاں میر نے ایک سائنسی حقیقت کی طرف اشارہ کیا ہے کہ بادل میں جو پانی ہے وہ دراصل سمندر کا پانی ہے جو سورج کی تپش کے باعث بخارات میں تبدیل ہو کر بادل کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔ اس نکتے کو غالب نے بھی نظم کیا ہے ؎

ضعف سے گریہ مبدل بہ دم سرد ہوا
باور آیا ہمیں پانی کا ہوا ہو جانا

میر کے اس چھوٹے سے اور بظاہر سادہ سے قطعے میں لفظی خوبیاں بھی بہت ہیں۔ " کاسہ لیس " کے لغوی معنی ہیں " پیالہ چاٹنے والا "۔ اور سمندر چوں کہ سطح زمین

ے بہت نیچا ہوتا ہے اس لئے اس کی شکل پیالے جیسی ہے۔ پھر "بحر" اور "حباب" کی مناسبت ہے۔ "کاسہ" اور "حباب" کی مناسبت ہے۔ (بلبلہ الٹے پیالے کی طرح ہوتا ہے۔) "حباب" اور "ابر" میں بھی مناسبت ہے۔ کیوں کہ دونوں میں ہوا ہوتی ہے۔ "چشم" اور "دامن" میں مناسبت ہے (دامن چشم)۔ "دامن" اور "تر" میں مناسبت ہے (دامن تر) "دامن" اور "ابر" میں مناسبت ہے۔ (دامن ابر۔ اور "دامن" بمعنی "تلہٹی"، جہاں پانی سب سے پہلے برستا ہے۔) "فیض" کے معنی "پانی یا آنسوؤں سے بھرا ہوا ہونا" اور "دریا میں پانی کا چڑھا ہوا ہونا" بھی ہوتے ہیں۔ لہذا "فیض"، "ابر"، "چشم تر"، "دامن"، "بحر"، "حباب" میں مناسبت در مناسبت ہے۔ پھر "ظرف" بمعنی "برتن" اور "کاسہ" بمعنی "برتن" یا "پیالہ" کی بھی مناسبت ہے۔ "چشم تر" اور "دامن" میں ایک مناسبت یہ بھی ہے کہ دامن آنسوؤں سے تر ہوتا ہے۔ غرض یہ قطعہ اتنا سادہ نہیں جتنا نظر آتا ہے۔ بلکہ پرکاری میں اپنی مثال آپ ہے۔ ملاحظہ ہو ۱۹۶/۲۔

(۷)

۳۰ بے تاب جی کو دیکھا دل کو کباب دیکھا
جیتے رہے تھے کیوں ہم جو یہ عذاب دیکھا

آباد جس میں تجھ کو دیکھا تھا ایک مدت
اس دل کی مملکت کو اب ہم خراب دیکھا

لیتے ہی نام اس کا سوتے سے چونک اٹھے ہو
ہے خیر میر صاحب کچھ تم نے خواب دیکھا

۷/۱ پہلا مصرع کم زور، بلکہ بہت کم زور ہے۔ لیکن دوسرے مصرعے میں کئی معنی ہیں۔ (۱) ہم یہ عذاب دیکھنے کے لئے کیوں جیتے رہے؟ (۲) جب ہم نے ایسے ایسے عذاب دیکھے تو تعجب ہے کہ ہم زندہ کس طرح رہے؟ (۳) ہم کیوں جیتے رہے جو ہم نے ایسے ایسے عذاب دیکھے؟

۷/۲ شعر میں ایک دل چسپ ابہام ہے۔ معشوق ایک مدت تک دل میں آباد تھا، یعنی اس نے دل میں گھر کر لیا تھا۔ اب دل ویران ہے، یعنی معشوق دل سے نکل گیا۔ اس کا مطلب یہ بھی ہو سکتا ہے کہ اب دل میں معشوق کی محبت نہیں رہی، اور یہ بھی ہو سکتا ہے کہ معشوق نے دل میں گھر بنا کر دل کو برباد کر ڈالا۔ جب دل برباد ہو گیا تو معشوق بھی اس میں نہ رہا۔ (معشوق نے مجھے چھوڑ دیا۔ یا میرے دل میں عشق کا حوصلہ ہی نہ رہا۔) "جس" اور "اس" سے یہ بھی گمان گزر سکتا ہے کہ کسی اور کے دل کی بات ہو رہی ہے۔ دل کی سخت جانی کی طرف بھی اشارہ ہے، کیوں کہ دل ایک مدت تک آباد رہا، اور اب جا کر کے ویران ہوا۔ ملاحظہ ہو ۳۵/۲۔

۲/۳ میر کی عشقیہ شاعری کی ایک خوبی یہ ہے کہ اس میں عاشق اپنی روایتی، مبالغہ آمیز صفات (جفاکشی، وحشت، آوارہ گردی، اشک باری، خستگی، بدنامی، زخم خوردگی مقتولی، وغیرہ) کے ساتھ تو نظر آتا ہی ہے، لیکن جگہ جگہ وہ روزمرہ کی زندگی کا انسان نظر آتا ہے، یعنی ایسا انسان جو شاعری کے روایتی، خیالی عاشق کے بجائے کسی ناول کا جیتا جاگتا کردار معلوم ہوتا ہے۔ اکثر ایسا ہوتا ہے کہ عاشق کی شخصیت، یا اس کے حالات، یا اس کی ذہنی کیفیت کو ظاہر کرنے کے لئے کوئی اور شخص شعر کے متکلم کا کام کرتا ہے۔ اس طرح افسانوی کردار نگاری کا سب سے اعلیٰ مرتبہ، یعنی ڈرامائی کردار نگاری، حاصل ہوتا ہے۔ اس خصوصیت میں میر کا کوئی حریف نہیں۔ یہ ایسی انفرادیت ہے جس کا شائبہ بھی دوسروں میں نہیں۔ شعر زیر بحث میں یہ خوبی پوری طرح نمایاں ہے۔ منظر نامہ مذکور نہیں، لیکن شعر میں تمام اشارے موجود ہیں۔ دو شخص آپس میں باتیں کر رہے ہیں، عاشق تھکا ہارا سو رہا ہے۔ اچانک گفتگو کے دوران معشوق کا نام کسی کی زبان پر آتا ہے، اور عاشق چونک کر اٹھ بیٹھتا ہے۔ اس چونکنے پر جو ردعمل ہے وہ بھی انتہائی واقعیت کا حامل ہے۔ گفتگو کرنے والے سمجھتے ہیں (یا شاید تجاہل عارفانہ سے کام لیتے ہیں) کہ عاشق نے کوئی پریشان کن خواب دیکھا ہے۔ دوسرے مصرعے میں مکالمے کی برجستگی قابل داد ہے۔ پھر معنوی اشارے دیکھئے۔ عاشق کی نیند کچی ہے۔ نیند میں بھی اسے معشوق کا خیال رہتا ہے۔ عاشق کی زندگی خواب پریشاں کی طرح ہے، وہ ٹھیک سے سو بھی نہیں پاتا۔ لاجواب شعر کہا ہے۔ عاشق کے کردار کی افسانوی ڈرامائیت کے لیے ملاحظہ ہو دیباچہ۔ ایک امکان یہ بھی ہے کہ معشوق کا نام خود میر کی زبان پر عالم خواب میں آیا ہو، اور نام لیتے ہی اس کی نیند ٹوٹ گئی ہو۔ ایسی صورت میں مکالمے کی ایک نئی صورت پیدا ہوتی ہے کہ شاعر خود کو ایک شخص غیر فرض کرتا ہے اور میر کوئی دوسرا شخص ہے۔

۸

دل بہم پہنچا بدن میں تب سے سارا تن جلا
آپڑی یہ ایسی چنگاری کہ پیراہن جلا

سرکشی ہی ہے جو دکھلاتی ہے اس محفل میں داغ
ہوسکے تو شمع ساں دیجے رگ گردن جلا

بدر ساں اب آخر آخر چھا گئی مجھ پر یہ آگ
ورنہ پہلے تھا مرا جوں ماہ نو دامن جلا

گرمی اس آتش کے پرکالے سے رکھے چشم تب
جب کوئی میری طرح سے دیوے سب تن من جلا

گرمی: گرم جوشی
چشم رکھنا: امید رکھنا

آگ سی اک دل میں سلگے ہے کبھو بھڑکی تو میر
دے گی میری ہڈیوں کا ڈھیر جوں ایندھن جلا

۸/۱ "تب" بمعنی "بخار، گرمی" بھی ہے اور بمعنی "اس وقت" بھی۔ یعنی جب بدن میں دل بہم پہنچا (یعنی جب ہم کو دل کا شعور ہوا) تب سارا بدن جل کر خاک ہوگیا (کیوں کہ دل میں گرمی اس قدر تھی۔) یا جب بدن میں دل پہنچا تو گرمی کے باعث سارا بدن جل کر خاک ہوگیا۔ دوسرے مصرعے میں "پیراہن" معنی خیز ہے، کیوں کہ یہ بدن کا استعارہ ہے۔ اصل بدن (یعنی جسم کی سب سے قیمتی چیز) تو دل ہے، اور بدن (یعنی ظاہری جسم) اس کا لباس ہے۔ لہٰذا دل اور بدن میں وہی رشتہ ہے جو بدن اور پیراہن میں ہوتا ہے۔ جس طرح پیراہن کے جل جانے سے جسم لازماً نہیں جل جاتا، اسی طرح جسم کے جل جانے سے دل لازماً نہیں جلتا۔ دل تو خود آگ ہے،

وہ سورج کی طرح جلتا رہتا ہے لیکن خاک نہیں ہوتا۔ اس شعر کے مضمون کو نسبتاً کم زور طریقے سے دیوان دوم میں یوں کہا ہے ؎

آتش سی پھنک رہی ہے سارے بدن میں میرے
دل میں عجب طرح کی چنگاری آپڑی ہے

اس مضمون کو سودا نے بھی خوب کہا ہے۔ ان کے کئی پیکر بھی میر کے شعر زیر بحث سے مشابہ ہیں ؎

پھونک دی ہے عشق کی تب نے ہمارے تن میں آگ
دہکے ہے جوں شعلۂ فانوس پیراہن میں آگ

۸/۲ شعر کا لہجہ طنزیہ ہے۔ گردن پر معشوق کی غلامی کا داغ ہے، یا اس رسی کا داغ ہے جو اس نے گردن میں ڈال کر عاشق کو کشاں کشاں پھرایا ہے۔ اب یہ سرکشی ہی تو ہے جو یہ داغ روشن اور نمایاں ہے۔ کیوں کہ داغ کو اس طرح نمایاں کرنا ایک طرح کا خاموش احتجاج یا فریاد ہے۔ اور ظاہر ہے کہ احتجاج یا فریاد کو معشوق سرکشی سمجھتا ہے۔ کیوں کہ جفا کار معشوق کو یہ کب گوارا ہے کہ کوئی احتجاج یا فریاد کرے۔ لیکن عاشق طنزیہ لہجے میں کہتا ہے کہ ٹھیک ہے۔ یہ سرکشی ہے۔ اب اگر آپ سے ہو سکے تو جس طرح شمع کی رگ (یعنی اس کی بتی) کو جلا ڈالتے ہیں (یعنی روشن کر دیتے ہیں) اسی طرح میری بھی رگ گردن کو جلا دیجیے۔ اس طرح مجھے سزا دیجیے۔ نکتہ یہ ہے کہ جب شمع کی رگ گردن کو جلاتے ہیں تو وہ روشن ہوتی ہے۔ اسی طرح جب عاشق کی رگ گردن کو آگ دیں گے تو داغ اور روشن ہو گا۔ بلکہ ایک داغ اور بھی پیدا ہو جائے گا۔ یہ بھی ممکن ہے کہ سارا شعر انتہائی تلخ لہجے میں کہا گیا ہو۔ یعنی ہم تو کچھ بولتے نہیں، ہماری گردن کا داغ زبان حال سے آپ کے جور کا شکوہ کرتا ہے۔ (یا اس بات کا اعلان کرتا ہے کہ ہم آپ کے غلام ہیں۔) اب یہ بھی آپ کو پسند نہیں تو آپ ہماری رگ گردن کو جلا کر خاک کر دیجیے۔ "سر" اور "گردن"، "داغ"، "شمع" اور "رگ" میں مناسبت ظاہر ہے۔ قافیہ بھی خوب نظم ہوا ہے۔ "رگ گردن" کے

معنی "غرور" لے جائیں (جو کہ بہ اعتبار محاورہ صحیح ترین معنی ہیں) تو شعر کے معنی بالکل بدل جاتے ہیں اور مضمون ناصحانہ ہو جاتا ہے۔ "محفل" سے مراد "محفل دنیا" اور شعر کا مخاطب معشوق نہیں بلکہ اہل دنیا ٹھہرتے ہیں۔ یعنی بزم ہستی میں انسان جو داغ اٹھاتا ہے وہ اس وجہ سے کہ اس کے سر میں سرکشی اور غرور کی ہوا بھری ہوتی ہے۔ اگر تم سے ہو سکے تو اپنی رگ گردن (یعنی غرور) اس طرح جلا دو جس طرح شمع کی رگ گردن جلائی جاتی ہے۔ پھر وہ روشن ہو جاتی ہے اور اس میں فروتنی آجاتی ہے، یعنی وہ روشن بھی ہوتی ہے اور عاجزی کی بنا پر پگھلنا بھی شروع کر دیتی ہے۔

$\frac{8}{3}$ دامن کا کنارہ جلنے کو نئے چاند سے خوب تشبیہ دی ہے۔ پورا شعر روشنی کے پیکروں سے منور ہے۔ طالب آملی نے اس مضمون کو بہت خوب بیان کیا ہے۔ لیکن میر والی بات نہ آئی، کیوں کہ طالب کا شعر پیکروں سے خالی ہے ؎

بستیم دل بہ عشق و سراپائے در گرفت
یک جا زدیم آتش و صد جا بہ سوختیم

(ہم نے اپنے دل کو عشق سے وابستہ کیا،
اور عشق نے ہمارے پورے بدن کو جکڑ
لیا۔ آگ تو ہم نے ایک جگہ لگائی تھی،
لیکن جلے ہم سو جگہ۔)

$\frac{8}{4}$ عام طور پر "آفت کا پرکالہ" کہتے ہیں، لیکن مناسبت کی خاطر آگ کا پرکالہ (چنگاری) کہا۔ "گرمی چشم رکھے" یعنی "گرمی کی امید رکھے" میں "کی" محذوف ہے۔ اضافت کا حذف فارسی میں عام اور اردو میں شاذ ہے۔ لیکن غالب اور میر کے یہاں اس کی مثالیں ملتی ہیں۔

۸/۵ اپنے جسم کو ہڈیوں کا ڈھیر کہنا بہت لطیف انداز ہے۔ کیوں کہ کنایتہً یہ بھی ظاہر کردیا کہ جسم میں گوشت سب گل گیا ہے۔ صرف ہڈیاں رہ گیئں، اور یہ بھی کہ جسم کی کوئی اہمیت نہیں، وہ محض ہڈیوں کا ایک حقیر ڈھانچہ ہے۔ ایندھن سے تشبیہ دے کر تحقیر کے احساس کو اور شدید کردیا ہے۔ پورے شعر میں المیہ کی شدید کیفیت ہے۔ پہلے مصرع میں "ہے" کے بعد وقفے سے وہ کام لیا ہے جو حرف اشارہ (یعنی "وہ") یا حرف بیانیہ (یعنی "جو") سے لیا جاتا ہے، اس طرح مصرع میں تناؤ پیدا ہوگیا ہے۔ انداز میں محزونی مگر ایک طنطنہ بھی ہے۔ کیوں کہ نہ تو اس بات پر رنج کا اظہار ہے کہ جسم ہڈیوں کا ڈھیر بن گیا ہے۔ اور نہ اس بات پر کوئی ہراس ہے کہ آگ جب بھڑکی تو اس ڈھانچے کو بھی خاک کردے گی۔ بہت باوقار شعر ہے۔

(۹)

جب جنوں سے ہمیں توسل تھا ‏ توسل : وسیلہ، تعلق
اپنی زنجیر پا ہی کا غل تھا

بستر ا تھا چمن میں جوں بلبل
نالہ سرمایۂ توکل تھا

۴۰ یک نگہ کو وفا نہ کی گویا
موسم گل صفیر بلبل تھا ‏ صفیر : آواز

یوں گئی قد کے خم ہوئے جیسے
عمر اک رہ رو سرپل تھا ‏ سرپل : وعدہ خلاف، بے وفا

۹/۱ شعر میں کئی لطف ہیں۔ "توسل" کے معنی "وسیلہ" اور تعلق کے علاوہ "جوڑنا" اور "باہم ہونا" بھی ہیں۔ آخری دونوں معنی اور "زنجیر" میں مناسبت معنوی ہے، کیوں کہ زنجیر کی کڑیاں آپس میں جڑی ہوتی ہیں۔ "غل" کے اصل معنی ہیں "پاؤں کی بیڑی" یا "گردن کا طوق"۔ اس لیے "زنجیر" کے ساتھ "غل" میں دوہرا لطف ہے۔ لیکن "غل" میں ایک اور طرح کی دوہری معنویت بھی ہے۔ زنجیروں کی جھنکار دو معنی میں "غل" ہے۔ ایک تو یہ کہ جھنکار کا شور دور دور تک جاتا تھا۔ دوسرے یہ کہ میرے پاؤں کی زنجیروں کا شہرہ دور دور تھا۔ بات پچھلے زمانے کی ہے۔ یہ ظاہر نہیں کیا کہ جنون سے باہم دگر ہونے کی کیفیت جاتی کیوں رہی۔ لیکن اس کے جانے پر جتنا غم ہے، اس سے زیادہ اس کی شور انگیزی اور شہرت پر غرور ہے، اور اس وقت جو کیفیت ہے اس میں جنون کی شوریدگی کے بجائے کمال عشق کی ازخود رفتگی اور محویت ہے۔ خاص میر کے رنگ کا شعر ہے۔ ملاحظہ ہو ۳۸/۴۔

۹/۲ اگر "چمن میں" کے بعد وقفہ رکھا جائے تو معنی یہ نکلتے ہیں کہ میں نے چمن میں بستر لگا رکھا تھا۔ اور بلبل کی طرح مجھے بھی جس چیز پر توکل (بھروسا) تھا وہ بس میرا نالہ تھا۔ وقفہ نہ رکھا جائے تو پہلا مصرع ایک مکمل جملہ بن جاتا ہے اور معنی یہ نکلتے ہیں کہ بلبل کی طرح میں نے بھی چمن میں بستر لگا رکھا تھا۔ چمن میں بستر لگا رکھنے کا پیکر بہرحال بہت خوب ہے۔ توکل اس قسم کے بھروسے کو کہتے ہیں جس میں صبر شامل ہو۔ جس کے توکل کا پورا سرمایہ صرف فریاد ہو (جو بے اثر ہوتی ہے) اس کی بے سروسامانی دیکھا چاہیئے۔

۹/۳ "صفیر" مونث ہے۔ اس کے ساتھ ردیف (جو مذکر ہے) خوب نبھائی ہے۔ شعر میں نزاکت یہ ہے کہ موسم گل دیکھنے کی چیز ہے۔ لیکن اسے تشبیہ دی ہے بلبل کی آواز سے۔ جو سننے کی چیز ہے۔ "گویا" اور "صفیر" میں ضلع کا لطف ہے۔ مزید لطف یہ ہے کہ موسم گل کا صرف ذکر سنتے رہے۔ اسے دیکھنا نصیب نہ ہوا۔ جس طرح بلبل کی آواز سنائی دینے کے باوجود اس کا دکھائی دینا ضروری نہیں۔ یعنی ہمارے لیے موسم گل بس بلبل کی آواز تک محدود تھا۔ اگر پہلے مصرعے میں فاعل "اس نے" محذوف سمجھا جائے تو معنی یہ نکلتے ہیں کہ اس نے (یعنی معشوق نے) یک نگہ کو وفا نہ کی۔ گویا وہ موسم گل یا صفیر بلبل تھا کہ آیا اور گیا۔ میر نے انھیں پیکروں کو اور جگہ بھی استعمال کیا ہے۔ لیکن اس خوبی کے ساتھ نہیں ؂

دیر رہنے کی جا نہیں یہ چمن
بوے گل ہو صفیر بلبل ہو (دیوان دوم)

بوے گل یا نواے بلبل تھی
عمر افسوس کیا شتاب گئی (دیوان چہارم)

میر نے یہ مضمون میرزا رضی دانش سے لیا ہے ؎

بہار صحبت و شور جوانی

صفیر بلبل و بوے گلے بود

(بہار صحبت اور شور جوانی تو بس

بلبل کی آواز اور پھول کی خوشبو

تھے۔)

لیکن میر نے سمعی اور بصری پیکروں کا ادغام اور بے وفائی کا پہلو رکھ کر مضمون کی گہرائی میں اضافہ کر دیا ہے۔

9/۴ اس شعر میں "عمر" (جو مونث ہے) اس کے ساتھ مذکر ردیف آج کل کے قاعدے کے اعتبار سے صحیح نہیں آئی۔ لیکن شعر بہت خوب ہے۔ عمر بسر کرنے والے یعنی انسان کو مسافر کہتے ہیں۔ یہاں عمر کو مسافر کہا ہے۔ قد کے خم ہونے اور "سر پل" میں ایک لطیف رعایت یہ ہے کہ پل میں بھی تھوڑا سا خم ہوتا ہے۔ مسافر پل پر سے جلد گزر جاتا ہے، یعنی کشتی کے ذریعہ دریا پار کرنے میں جتنی دیر لگتی ہے، اس سے کم دیر پل پار کرنے میں لگتی ہے۔ محاورے کے معنی ("سر پل": "وعدہ خلاف" یا "بے وفا") لغوی معنی کے ساتھ اس خوبی سے چسپاں ہوئے ہیں کہ جواب نہیں۔

(۱۰)

فرہاد ہاتھ تیشے پہ ٹک رہ کے ڈالتا
پتھر تلے کا ہاتھ ہی اپنا نکالتا

بن سر کے پھوڑے بنتی نہ تھی کوہ کن کے تئیں
خسرو سے سنگ سینہ کو کس طور ٹالتا

چھاتی سے ایک بار لگاتا جو وہ تو میر
برسوں یہ زخم سینے کا ہم کو نہ سالتا

سالنا=تکلیف دینا۔ کانٹے کی طرح کھٹکنا

۱۰/۱ شعر میں رنجیدگی کا تاثر کس خوبی سے ادا ہوا ہے۔ کوئی لفظ ایسا نہیں جس سے رنجیدگی براہ راست ظاہر ہو۔ صرف قافیے میں مضارع کا استعمال اور دوسرے مصرعے میں "ہی" کے برجستہ صرف نے یہ بات پیدا کی ہے۔ "پتھر تلے کا ہاتھ" ترجمہ ہے "دست تہ سنگ" کا۔ لیکن فارسی میں "دست تہ سنگ آمدن" کے معنی ہیں۔ "مغلوب ہونا، زبوں ہونا۔ کسی مشکل میں گرفتار ہونا" اردو میں آکر اس کے معنی ہو گئے "مجبوری"، "لاچاری"۔ میر نے اس محاورے کو اس خوب صورتی سے استعمال کیا ہے کہ دونوں معنی ادا ہو گئے ہیں۔ فارسی کے اعتبار سے معنی ہوئے کہ فرہاد عشق کی مشکل میں گرفتار تھا، عشق کے ہاتھوں مغلوب تھا۔ کاش کہ وہ تیشے پر ہاتھ ڈالنے سے پہلے اپنی مغلوبی اور گرفتاری کو تو ختم کرتا۔ نکتہ یہ ہے کہ اس نے عشق کے ہی ہاتھوں مغلوب ہوکر تو تیشہ زنی اختیار کی تھی۔ اگر وہ عشق کے غلبے سے نکل جاتا تو پھر تیشہ زنی کی ضرورت نہ تھی۔ اردو کے اعتبار سے معنی ہوئے کہ فرہاد اپنے عشق سے مجبور تھا، عشق کی مجبوری میں تھا، کاش کہ وہ تیشے پر ہاتھ ڈالنے سے پہلے اپنی اس مجبوری کو تو ختم کرلیتا۔ مراد دونوں صورتوں میں یہی ہے کہ فرہاد عشق میں کام یاب کیا ہوتا۔ یا جان سلامت لے کر کس طرح نکل آتا۔ وہ

تو شروع سے ہی مجبور و مغلوب تھا۔ شعر کے الفاظ کے لغوی معنی میں ایک نکتہ اور بھی ہے۔ فرہاد کا ہاتھ پتھر کے نیچے دبا ہوا تھا، پھر بھی (یعنی اسی وجہ سے) اس نے تیشے پر ہاتھ ڈالنے میں عجلت کی! میر کے برخلاف درد اور غالب نے اس محاورے کو صرف "مجبوری" کے معنی میں استعمال کیا ہے، لیکن غالب کے یہاں محاورہ، استعارہ اور پیکر اس طرح مدغم ہو گئے ہیں کہ ان کا شعر دونوں سے بڑھ گیا ہے ؎

پتھر تلے کا ہاتھ ہے غفلت کے ہاتھ دل
سنگ گراں ہوا ہے یہ خواب گراں مجھے (درد)

مجبوری و دعوا ہے گرفتاری الفت
دست تہ سنگ آمدہ پیمان وفا ہے (غالب)

ان تینوں کے برخلاف جرأت نے یہ محاورہ بہت سطحی اور رسمی ڈھنگ سے استعمال کیا ہے ؎

دل مرا اس سنگ دل کے ساتھ ہے
کیا کروں پتھر تلے کا ہاتھ ہے

میر کے شعر میں "پتھر تلے کا ہاتھ" "کے ساتھ" فرہاد" میں جو لطف ہے وہ "سنگ دل" اور "پتھر تلے کا ہاتھ" میں نہیں ہے۔

$\frac{10}{2}$ "تیئں" بروزن "فع" ہے۔ شعر کا استفہام انکاری بہت خوب ہے۔ جس کو سر پھوڑے بغیر چارہ نہ ہو (اور ظاہر ہے کہ سر پھوڑنے کے لئے ہاتھ اور پتھر ہی سے کام لیتے ہیں) وہ اپنے سینے پر اڑے ہوئے پتھر کو کس طرح ہٹائے؟ (اگر ہٹائے گا بھی تو اسی پتھر سے اپنا سر پھوڑ لے گا!)

دوسرا مفہوم یہ ہے کہ فرہاد کے لیے خسرو ویسا ہی تھا، جیسا کسی شخص کے سینے پر بھاری ہوتا ہے۔ اگر کوئی شخص زمین پر پڑا ہو اور اس کے سینے پر بھاری پتھر ہو تو وہ اس پتھر کے تلے ہی دب جائے گا اور پتھر کو ہٹا نہ سکے گا۔ ایسی صورت میں پتھر سے

نجات کی صورت صرف یہ ہو سکتی ہے کہ انسان اپنی جان دے دے۔ یعنی ایسا پتھر سینے سے تب ملے گا جب جان جائے گی۔ لہٰذا خسرو ایسا پتھر تھا جو فرہاد کی جان لئے بغیر نہ ملتا اس لئے فرہاد کے پاس خسرو سے بچنے کے لیے اور کوئی چارہ نہ تھا، سوائے اس کے کہ اپنا سر پھوڑ لے۔ معنی آفرینی اور کیفیت دونوں اس شعر میں بڑی خوبی سے یکجا ہو گئے ہیں۔ شور انگیزی بھی ہے۔

۱۰/۳ "برسوں" اور "سالتا" میں ضلع کا لطف ہے۔ "سالنا" کا مصدر میر کا وضع کیا ہوا معلوم ہوتا ہے، کیوں کہ "سال" بمعنی "کانٹا"۔ "کھٹک" تو ملتا ہے۔ لیکن "سالنا" نہیں ملتا۔ میر نے "سالنا" اور جگہ بھی استعمال کیا ہے۔ مثلاً ؎

وے دن کیسے سالتے ہیں جو آکر سوتے پاتے کبھو
آنکھوں سے ہم سہلا سہلا تلوے اس کو جگاتے تھے (دیوان پنجم)

ایک مفہوم (یا ایک پہلو) یہ بھی ہے کہ اگر معشوق ہمارے زخم سینہ کو اپنے سینے سے لگا لیتا (یعنی از راہ ہمدردی یا شاید اس معنی میں کہ اس کو زخم عشق لگ جاتا) تو ہمیں اپنے زخم کی اتنی کھٹک نہ محسوس ہوتی۔ ایک لطف یہ بھی ہے کہ بجائے اس کے کہ خود معشوق کو سینے سے لگانے کی تمنا کریں، یہ تمنا کی ہے کہ معشوق ہم کو سینے سے لگاتا۔

یہ پہلو بھی خوب ہے کہ چھاتی سے ایک بار لگنے کا اثر اتنی دیر تک رہتا کہ زخم سینہ میں برسوں تک کھٹک نہ رہتی۔

(۱۱)

گل شرم سے بہ جائے گا گلشن میں ہو کر آب سا ۴۵
برقع سے گر نکلا کہیں چہرہ ترا مہتاب سا

گل برگ کا یہ رنگ ہے مرجاں کا ایسا ڈھنگ ہے
دیکھو نہ جھکے ہے پڑا وہ ہونٹ لعل ناب سا

پڑا: کیا خوب! (کلمۂ تحسین)
ناب: خالص

وہ مایۂ جاں تو کہیں پیدا نہیں جوں کیمیا
میں شوق کی افراط سے بے تاب ہوں سیماب سا

دل تاب ہی لایا نہ ٹک تا یاد رہتا ہم نشیں
اب عیش روز وصل کا ہے جی میں بھولا خواب سا

سناہٹے میں جان کے ہوش و حواس و دم نہ تھا
اسباب سارا لے گیا آیا تھا اک سیلاب سا

سناہٹا (سناٹا): خوف

۱۱/۱ «گل»، «شرم»، «آب»، «چہرہ»، «مہتاب» میں مناسبت ہے۔ «چہرہ» اور «آب» کی مناسبت پہلی نظر میں ظاہر نہیں ہوتی۔ لیکن «آب» بمعنی «چمک» کا خیال رہے تو مناسبت کھل جاتی ہے۔ «گلشن» اور «آب» میں بھی مناسبت ہے، لیکن ذرا دور کی۔ (گلشن پانی کے ذریعہ ہرا بھرا ہوتا ہے۔) «چہرہ ترا مہتاب سا» کے دو معنی ہیں: ایک تو یہ کہ «ترا چہرہ جو چاند کی طرح ہے» اور دوسرے یہ کہ «ترا چہرہ برقعے سے اس طرح نکلے جس طرح بادل سے چاند نکلتا ہے۔» «مہتاب» اور اور «بہ جانا» میں مزید لطف یہ ہے کہ چاند کے اثر سے سمندر میں مد و جزر آتا ہے، اس لیے چاند سا چہرہ برآمد ہونے کا نتیجہ یہ ہے کہ پھول جو شرم سے پانی پانی ہو گیا تھا

اس سیلاب میں (یعنی اپنے ہی پانی کے سیلاب میں) بہ گیا۔

۱۱/۲ شعر میں چالاکی یہ ہے کہ چمک نہ گل برگ میں ہوتی ہے، نہ مونگے میں۔ لہٰذا معشوق کے ہونٹوں کے مقابلے میں، جو خالص یاقوت کی طرح ہیں، گل برگ اور مرجاں دونوں ماند تو ہوں گے ہی۔ "ناب" کے معنی "شفاف" بھی ہیں۔ وہ لعل جس کے آر پار دکھائی دے، عام یاقوت سے زیادہ چمک دار ہوگا۔ "پڑا" کا لفظ بھی شعر بہت بے ساختہ آیا ہے۔

۱۱/۳ "مایہ"، "کیمیا"، "بے تاب"، "سیماب" میں مناسبت ہے۔ "جاں" اور "جوں" میں تجنیس کا لطف ہے۔ "بے تاب" اور "سیماب" میں لطف یہ ہے کہ چوں کہ پارہ ایک جگہ نہیں ٹھہرتا، اور عاشق بھی آوارہ پھرتا رہتا ہے۔ اس لئے بے تابی محض دل کی نہیں ہے، بلکہ جسم کی آوارہ گردی کو بھی ظاہر کرتی ہے۔ کیمیا گری میں پارہ کام آتا ہے۔ اور کیمیا اس چیز کو بھی کہتے ہیں کہ جس سے سونا یا چاندی بناتے ہیں، اس لیے کیمیا اور سیماب (سیم۔ آب) میں دہری مناسبت ہے۔ ایک لطف یہ بھی ہے کہ اگرچہ میں خود پارے کی طرح ہوں، جو کیمیا گری میں کام آتا ہے، لیکن یہاں بالکل بے اثر ہوں، معشوق کیمیا کی طرح ہے، ایسا کیمیا جو مجھ جیسے سیماب سے نہیں بن پاتا۔

۱۱/۴ غالب اس مضمون کو کہاں سے کہاں لے گئے ہیں ؂

یاد تھیں ہم کو بھی رنگا رنگ بزم آرائیاں
لیکن اب نقش و نگار طاق نسیاں ہوگئیں

لیکن میر نے بھی دل کے تاب نہ لانے کی بات کہہ کر ایک نکتہ پیدا کردیا ہے۔

روز وصل کا عیش اس قدر شدید اور پر جوش تھا کہ دل اس کثرت عیش کی تاب نہ لا سکا۔ معشوق تو دوبارہ ملا نہیں۔ دل بھی صدمۂ عیش کو برداشت نہ کر سکا۔ اس لیے اب وصل کی دھندلی سی یاد ہی رہ گئی ہے۔ جیسے یہ تو یاد ہو کہ کوئی خواب دیکھا تھا، لیکن یہ یاد نہ آئے کہ خواب میں دیکھا کیا تھا۔

11/5 پورے شعر کا صوتی آہنگ چڑھتے ہوئے پانی اور تیز ہوا کی سرسراہٹ اور خوف کا غیر معمولی تاثر پیدا کرتا ہے۔ جان کا خوف ایک سیلاب کی طرح تھا جس میں گھر کی ہر چیز بہ گئی۔ اس کا اندازہ وہ لوگ کر سکتے ہیں جنھوں نے سیلاب کو چڑھتا دیکھا ہے "سناٹا" سیلاب کے وقت چڑھتے ہوئے پانی کی آواز اور ہوا کی سنسناہٹ کو بھی کہتے ہیں۔ "سیلاب" کی مناسبت سے یہ معنی کس قدر خوب صورت ہیں۔ اس کی وضاحت غیر ضروری ہے۔ "اسباب" کا لفظ شعر کو عام زندگی کے اور قریب لے آتا ہے۔ سیلاب میں لوگ اگر کسی طرح جان بچا کر بھاگ بھی لیں تو گھر کے اسباب کا تو نقصان ہوتا ہی ہے۔ ایک معنی یہ بھی ہیں کہ معشوق کا سامنا ہونے پر کیفیت عشق کا غلبہ اس قدر ہوا کہ جان کے لالے پڑ گئے۔ لہٰذا سامان (ہوش، حواس، تاب، تواں، دل دماغ وغیرہ) یہ سب تو غارت ہو ہی گئے۔ "اسباب" کا لفظ میر نے جہاں استعمال کیا ہے، بڑی خوبی سے استعمال کیا ہے۔

آفاق کی منزل سے گیا کون سلامت
اسباب لٹا راہ میں یاں ہر سفری کا (دیوان اول)

عالم میں آب و گل کے کیوں کر نباہ ہوگا
اسباب گر پڑا ہے سارا مرا سفر میں (دیوان پنجم)

شعر زیر بحث میں "جان" اور "دم" کا ضلع بھی خوب ہے۔

(۱۲)

مر رہتے جو گل بن تو سارا یہ خلل جاتا
نکلا ہی نہ جی ورنہ کانٹا سا نکل جاتا

پیدا ہے کہ پنہاں تھی آتش نفسی میری
میں ضبط نہ کرتا تو سب شہر یہ جل جاتا

مارا گیا تب گزرا بوسے سے ترے لب کے
کیا میر بھی لڑکا تھا باتوں میں بہل جاتا

۱۲/۱ پہلا مصرع کم زور ہے۔ لیکن دوسرے مصرعے میں جان کی کھٹک کو کانٹے سے بہت خوب استعارہ کیا ہے۔ جان پیاری ہوتی ہے۔ لیکن ہم کو زندگی ایک عذاب تھی، نبض کی دھڑکن کانٹے کی طرح کھٹکتی تھی۔ کانٹے کی کھٹک میں یہ خوبی ہے کہ اگرچہ اس میں تکلیف زیادہ نہیں ہوتی، لیکن اس سے جو الجھن اور بے آرامی ہوتی ہے وہ بڑے بڑے زخموں کی ٹیس پر بھاری ہوتی ہے۔ کہیں کانٹا چبھا ہوا ہو تو انسان بستر سے نہیں لگ جاتا، لیکن کسی کام میں اس کا دل بھی نہیں لگتا۔ ہم دنیا کے کاروبار میں مصروف تو تھے، لیکن جینا ہمارے لیے ایسا ہی تھا جیسے کسی کے کانٹا کھٹک رہا ہو۔ ایسا شخص معذور یا معطل تو نہیں ہوتا۔ لیکن مسلسل مضطرب رہتا ہے۔ اضطراب کو خلل سے تعبیر کیا ہے۔ "گل" اور "کانٹا" کی رعایت خوب ہے۔

۱۲/۲ "پیدا" اور "پنہاں" کا تضاد یہاں بہت خوب ہے۔ دو متضاد لفظوں کو محض جمع کر دینے سے صنعت تضاد پیدا نہیں ہوتی (جیسا کہ بعض لوگ سمجھتے ہیں۔) اس صنعت کی شرط یہ ہے کہ متضاد لفظوں میں سے ایک لفظ ایسے معنی دے کہ

دوسرے لفظ کے معنی کی تصدیق ہو جائے۔ جیسے غالب کا مصرع ہے ؎ میں نہ اچھا ہوا برا نہ ہوا۔ میر کے زیر بحث شعر میں بھی یہی کیفیت ہے۔ میر نے صنعت تضاد کو جہاں برتا ہے، بہت خوب برتا ہے۔ اس شعر کے مضمون کا ایک پہلو شہریار نے بھی بہت اچھا نظم کیا ہے ؎

اے شہر ترا نام و نشاں بھی نہیں ہوتا
جو حادثے ہونے تھے اگر ہو گئے ہوتے

اصغر علی خاں نسیم دہلوی نے اس مضمون کو بہت پست کر کے لکھا ہے ؎

خوف خدا تھا ورنہ زمانے کو پھونکتا
میں کرتے کرتے آہ شرر بار رہ گیا

۱۲/۳ شعر کی شوخی دل چسپ ہے۔ بوسے کے لئے بچوں کی طرح مچلے ہیں، یہاں تک کہ جان سے بھی گئے، لیکن کہہ یہ رہے ہیں کہ ہم کوئی بچے تھے جو باتوں سے بہل جاتے۔ دوسرے مصرعے کا استفہامی اور انشائیہ انداز خوب ہے۔ "بھی" میں یہ اشارہ ہے کہ دوسرے عاشق بچوں کی طرح کم فہم تھے اور معشوق کی باتوں میں آ گئے۔ مصرع ثانی میں "تھا" کے بعد کاف بیانیہ ("کہ") محذوف ہونے سے بے تکلفی پیدا ہو گئی ہے۔ ایک پہلو یہ بھی ہے کہ "مارا گیا" کا مفہوم "مار کھائی" معلوم ہوتا ہے اور اگلے مصرعے کے پہلے ٹکڑے (کیا میر بھی لڑکا تھا) سے اس مغالطے کو تقویت پہنچتی ہے۔

(۱۳)

مانند شمع مجلس شب اشک بار پایا
القصہ میر کو ہم بے اختیار پایا

شہر دل ایک مدت اجڑا بسا غموں سے
آخر اجاڑ دینا اس کا قرار پایا

آہوں کے شعلے جس جا اٹھتے تھے میرے شب ۵۵
واں جا کے صبح دیکھا مشت غبار پایا

۱۳/۱ "القصہ" کا لفظ یہاں کس قدر معنی خیز ہے۔ پہلے مصرعے میں ایک سرسری سی بات کہی، مصرع بظاہر اتنا کم زور ہے کہ اچھا شعر بننے کا امکان نہیں معلوم ہوتا۔ لیکن "القصہ" کہہ کر یہ ظاہر کیا کہ میر کی بے اختیاری اور بے چارگی کی تفصیلات اس قدر ہیں کہ وضاحت کیا کریں۔ پہلے اور دوسرے مصرعے کے درمیان بہت کچھ بے کہے چھوڑ دیا ہے، صرف ایک لفظ سے سب کام نکال لئے۔

مصرع ثانی میں لفظ "بے اختیار" بھی بہت معنی خیز ہے۔ جس طرح شمع مجلس کو رونے پر اختیار نہیں ہوتا، وہ جلتی ہے اور روتی ہے، اسی طرح میر کو بھی اپنے جلنے اور رونے پر اختیار نہ تھا۔ اگر لفظ "بے اختیار" نہ ہوتا تو مصرع اولیٰ کی معنویت بہت کم ہو جاتی اور دونوں مصرعوں کا ربط کمزور ہو جاتا۔ مصرعوں کے درمیان کامل ربط رکھنا بہت مشکل اور اہم فن ہے۔ پرانے لوگوں نے ربط بین المصرعتین کو اسی لئے بنیادی اہمیت دی ہے۔ اکثر تو کسی شاعر یا کسی کلام کی تعریف میں اتنا کہہ دینا ہی کافی سمجھا جاتا ہے کہ "مربوط است"۔ میر نے دکن کے شعرا پر اعتراض یہی کیا ہے کہ ان کا کلام مربوط نہیں ہوتا۔ قائم نے اپنے تذکرے میں اس اعتراض کی تردید کی ہے۔

شعر زیر بحث میں مصرع اولیٰ ایک منظر پیش کرتا ہے کہ شمع مجلس کی مانند میر بھی

شک بار تھا۔ ظاہر ہے کہ بنیادی بات شمع سے مشابہت ہے۔ اب اگر مصرع ثانی میں کوئی ایسی بات نہ ہو جس سے شمع کی اشکباری کی صفت ظاہر ہوتی ہو یا یہ معلوم ہوتا ہو کہ شمع کس طرح اشکبار ہوتی ہے، دونوں مصرعوں میں ربط کم رہے گا۔ طباطبائی نے بجا طور پر مصرعے پر مصرع لگانے کو بہت بڑا فن قرار دیا ہے۔

۱۳/۲ "اجڑا بسا" روزمرہ کے استعمال کا اچھا نمونہ ہے۔ لیکن اس کی کئی معنویتیں بھی ہیں۔ بعض غم ایسے ہیں جن سے دل اجڑ جاتا ہے۔ لیکن بعض ایسے بھی ہیں جن سے دل آباد ہوتا ہے۔ ایک مدت تک یہی سلسلہ رہا کہ بعض غم ایسے ملے جن سے دل شاد و آباد ہوا (مثلاً شاید غم عشق۔) اور بعض ایسے ملے جن سے دل اجڑ کر رہ گیا (مثلاً شاید غم دوراں، یا شاید مزید غم کی تاب نہ لا سکنے کا غم۔) آخرکار شہر دل کو اجاڑ دینے کی ٹھہری۔ "قرار پایا" سے مراد یہ نکلتی ہے کہ کسی اور شخص نے، یا شخصوں نے، باہم مشورہ کیا اور اس نتیجے پر پہنچے کہ اس کو اجاڑ دینا ہی مناسب ہے۔ (یعنی یہ شہر اجاڑ دینے کے لائق ہے۔) اس نتیجے پر پہنچنے والا متکلم خود ہو سکتا ہے (یعنی جو شہر دل کا برائے نام مالک ہے۔) یا وہ غم ہو سکتے ہیں جو شہر دل کے ساتھ آنکھ مچولی کھیلتے رہے ہیں، یا معشوق ہو سکتا ہے، یا خود خدا ہو سکتا ہے۔ لیکن چونکہ بعض غم ایسے بھی ہیں جو دل کو اجاڑ دینے کا کام کرتے ہیں، اس لئے اجاڑ دینا قرار پانے سے مراد یہ ہو سکتی ہے کہ اب فیصلہ یہ ہوا کہ اس کو صرف ایسے غم دیئے جائیں جو اجاڑتے ہیں، آباد نہیں کرتے۔ لیکن یہ فیصلہ کیا کیوں گیا؟ کیا اس لیے کہ شہر دل کی تقدیر ہی یہی ہے، یا اس لئے کہ اجاڑنے بسانے کا یہ کھیل اب کارکنان قضا و قدر (یا معشوق) کے لیے دلچسپ نہیں رہ گیا، یا اس لیے کہ اجڑنے بسنے کے اس طویل سلسلے نے اب دل کو اس قابل نہ رکھا تھا کہ وہ ان تبدیلیوں کو برداشت کر سکے؟ دوسرے مصرعے میں "اجاڑ دینا" کے معنی "تباہ کر دینا" یعنی "نیست و نابود کر دینا" بھی ہو سکتے ہیں۔ بنیادی مفہوم وہی رہتا ہے۔ جس دل کی آبادی محض غموں سے ہو اور پھر اسے ایسے غم بھی نہ ملیں جن سے دل آباد ہو سکے، اس کی بے رونقی کا کیا عالم

ہوگا۔ غالب نے اس مضمون کو اپنے انداز میں خوب ادا کیا ہے ؎

از درختان خزاں دیدہ نہ باشم کیں ہا
ناز بر تازگی برگ و نوا نیز کنند

(میں خزاں دیدہ درختوں کی طرح نہیں ہوں،
کیوں کہ ایسے درخت اپنی تازگی اور شادابی
پر کبھی تو ناز کرتے ہیں۔)

غالب کا شعر بہت بلیغ ہے، لیکن میر کے اس شعر سے متاثر معلوم ہوتا ہے ؎

شہر دل کی کیا خرابی کا بیاں باہم کریں
اس کو ویرانہ نہ کہیے جو کبھو معمور ہو (دیوان پنجم)

احمد مشتاق نے بھی غالب کے مضمون کو خوب برتا ہے ؎

موسم گل ہو کہ پت جھڑ ہو بلا سے اپنی
ہم کہ شامل ہیں نہ کھلنے میں نہ مرجھانے میں

۱۴۳/۳ شعر میں کنایہ بہت خوب ہے، یہ ظاہر نہیں کیا کہ مشت غبار میر کا ہی تھا، صرف اشارہ کر دیا ہے۔ اس بات کا بھی امکان رکھ دیا ہے کہ مشت غبار میر کا نہ ہو، بلکہ آس پاس کے خس و خاشاک کا ہو، جو آہ شرر بار کے باعث جل اٹھے۔ یہ امکان اس وجہ سے ہے کہ "میرے" کے معنی "میر کی وجہ سے" بھی ہو سکتے ہیں۔ اگر "میرے" کے معنی "میر کے دل سے" قرار دیئے جائیں تو مفہوم یہ ہوا کہ میر نالہ کرتے کرتے اپنی ہی آہوں کی گرمی کے باعث جل کر خاک ہو گیا۔ شعر میں عجیب طرح کی ڈرامائیت ہے۔ اس مضمون کو اسی ڈرامائیت کے ساتھ، لیکن کنایاتی انداز کے بغیر میر نے یوں لکھا ہے ؎

ایک ڈھیری راکھ کی تھی صبح جاے میر پر
برسوں سے جلتا تھا شاید رات جل کر رہ گیا (دیوان دوم)

لوگوں نے پائی راکھ کی ڈھیری مری جگہ
اک شعلہ میرے دل سے اٹھا تھا چلا گیا (دیوان ششم)

اردو میں بار بار کہنے کے علاوہ میر نے اس مضمون کو فارسی میں بھی دوبارہ نظم کیا ہے۔ لیکن وہ بات کہیں نہیں آئی ؎

میر جاے کہ بہ نیران محبت می سوخت
صبح دیدیم بجا ماندہ کفِ خاک آں جا
(جس جگہ میر محبت کی آگ میں جل رہا تھا، وہاں صبح کو
مٹھی بھر راکھ ہم نے پڑی ہوئی دیکھی۔)

دراں جاے کہ سرمی زد شب از من شعلۂ آہے
نہ شد معلوم آں جا صبح دم غیر از کفِ خاکے
(جس جگہ کہ رات کے وقت آہ کے شعلے میرے جسم سے بلند
ہو رہے تھے، وہاں صبح کو مٹھی بھر راکھ کے سوا کچھ نہ دکھائی دیا۔)

(۱۴)

اس گل زمیں سے اب تک اگتے ہیں سرو مائل　　گل زمیں: قطعۂ زمین
مستی میں جھکتے جس پر تیرا پڑا ہے سایہ　　مائل: جھکا ہوا

۱۴/۱ تمام مشہور نسخوں میں اس شعر کا مصرع اول یوں ملتا ہے ع

اس گل زمیں سے اب تک اگتے ہیں سرو جس جا

ظاہر ہے کہ دوسرے مصرعے میں "جس پر" کی موجودگی میں مصرع اولی میں "جس جا" بالکل غلط ہے۔ "اس جا" سے بھی بات بہت زیادہ نہیں بنتی، کیوں کہ "اس جا" کے بغیر نثر مکمل ہے۔ نسخۂ محمود آباد میں "جس جا" کی جگہ "مائل" ہے۔ میں نے اسی کو اختیار کیا ہے کیوں کہ اس سے شعر نہ صرف مکمل ہو جاتا ہے، بلکہ معنویت دو چند ہو جاتی ہے۔ شعر کی تخیل بہت خوب اور بدیع ہے۔ معشوق شراب کے نشے میں جھومتا چلا جا رہا تھا۔ جھومنے میں بدن جھکتا بھی ہے۔ اس جھکتے جھومتے بدن کا سایہ جہاں جہاں پڑا، وہاں زمین اس قدر شاداب ہو گئی اور شوق سے اس درجہ پر ذوق ہو گئی کہ جہاں جہاں سایہ پڑا تھا وہاں سرو کے درخت اگ آئے۔ لیکن سرو کے درخت حسب معمول سیدھے نہیں تھے، بلکہ معشوق کے جھکتے ہوئے بدن کی نقل میں خود بھی جھکے ہوئے ("مائل") نکلے۔ (معشوق کو سرو قد، سرو خراماں، سرو رواں وغیرہ کہا جاتا ہے۔) "مائل" کے معنی "لگاؤ رکھنے والا" یعنی "محبت کرنے والا" بھی ہیں، اور "خوش خرام" بھی۔ ظاہر ہے کہ ان تین معنویتوں کی بنا پر لفظ "مائل" نے اس شعر کو، جس کی تخیل خود ہی نادر تھی، چار چاند لگا دیئے ہیں۔ "گل زمیں" بھی یہاں کتنا برجستہ ہے اور "سرو" کے اعتبار سے، اور معشوق کا سایہ پڑنے کی وجہ سے رنگین ہو جانے کے باعث (خاص کر جب معشوق خود شراب کے اثر سے گل رنگ ہو رہا ہے) بے حد مناسب بھی ہے۔ "گل زمیں" جیسا لفظ سوجھنا بھی ایک کارنامہ ہے، کیوں کہ "گلشن"، "صحن چمن" وغیرہ الفاظ سامنے تھے اور ان سے کام چل سکتا تھا۔ معشوق کی شخصیت مظاہر فطرت

پر اثر انداز ہوتی ہے، یہ میر نے اکثر کہا ہے، مثلاً ؎

مل گیا پھولوں میں اس رنگ سے کرتے ہوئے سیر
کہ تامل کئے پایا اسے گلزار کے بیچ (دیوان سوم)

مستی ہے ہوا رنگ سراپا سے تمہارے
معلوم نہیں ہوتے ہو گلزار میں صاحب (دیوان چہارم)

لیکن شعر زیر بحث کی بے لگام تخیل نرالی ہے۔ غضب کا شعر کہا ہے۔ شعر زیر بحث کے مضمون کو ناسخ نے بھی ادا کیا ہے۔ لیکن تخیل کی وہ پرواز اور الفاظ کی وہ ندرت نہیں ؎

باغ سے اگتے ہیں واں سے گل رعنا اب تک
جس جگہ سایہ پڑا تھا تری رعنائی کا

"سے" کی تکرار بھی گراں ہے۔ اور رعنائی کا سایہ اس قدر تجریدی ہے کہ ہلکا اور بے لطف ہو گیا ہے۔

۱۵

شکوہ کروں میں کب تک اس اپنے مہرباں کا
القصہ رفتہ رفتہ دشمن ہوا ہے جاں کا

گریے پہ رنگ آیا قید قفس سے شاید
خوں ہوگیا جگر میں اب داغ گلستاں کا

دی آگ رنگ گل نے واں اے صبا چمن کو
یاں ہم جلے قفس میں سن حال آشیاں کا

کم فرصتی جہاں کے مجمع کی کچھ نہ پوچھو
احوال کیا کہوں میں اس مجلس رواں کا

سودائی ہو تو رکھے بازار عشق میں پا
سر مفت بیچتے ہیں یہ کچھ چلن ہے واں کا

۱۵/۱ اس شعر میں "القصہ" اس خوبی سے نہیں آیا جس خوبی سے ۱۳/۱ میں آیا ہے۔ لیکن مصرع اولیٰ میں "کب تک" بہت خوب رکھا ہے۔ کیوں کہ بظاہر "کتنا" کا محل تھا۔ "کب تک" سے مراد یہ نکلتی ہے کہ میں شکوہ کرتا گیا اور وہ اور سرگراں ہوتا گیا۔ اب تو وہ جان کا ہی دشمن ہوگیا ہے۔ اور کب تک شکوہ کرتا جاؤں؟ اس میں نکتہ یہ بھی ہے کہ اب میں شکوہ کرنے کے لئے زیادہ دیر زندہ نہ رہوں گا، کیوں کہ وہ اب جان کا دشمن ہوگیا ہے۔

15/2 اس شعر میں ایک پوری داستان بند ہے۔ پہلے میں گلستاں میں تھا۔ پھر وہاں سے نکلا۔ اس نکلنے کا غم ہوا۔ ("داغ" = "جدائی کا غم" یا محض "غم"۔) یا مجھے گلستاں میں کوئی داغ لگا۔ ("داغ گلستاں کا" یعنی وہ داغ جو گلستاں میں ملا۔) اس داغ نے اس درجہ شوریدہ سر کردیا کہ میں گلستاں سے نکل کھڑا ہوا۔ ایک داغ بہرحال جگر پر تھا۔ چاہے وہ جدائی کا داغ ہو۔ یا گلستاں میں پیش آنے والے کسی سانحے کا ہو۔ لیکن جب میں گلستاں سے نکلا تو گرفتار ہوگیا۔ یا شاید گلستاں ہی میں گرفتار ہوگیا۔ جگر پر داغ تو پہلے ہی تھا۔ لیکن اس داغ کے اثر سے جو آنسو نکلتے تھے وہ معمولی تھے۔ خوں رنگ نہ تھے۔ اب جو میں نے گرفتاری کے بعد قفس میں گریہ کیا تو آنسو لہو رنگ نکلے۔ معلوم ہوتا ہے کہ گلستاں کا داغ اس گرفتاری کے باعث خون ہوگیا ہے اور وہی خون آنسوؤں کی راہ بہ نکلا ہے۔ پہلے مصرعے کا آخری لفظ ("شاید") دوسرے مصرعے سے متعلق ہے۔ شعر کی نثر یوں ہوگی: "گریے پر . . . رنگ آیا۔ شاید گلستاں کا داغ . . ." (اس سلسلے میں ملاحظہ ہو، 31/2)

15/3 گلشن میں رنگ گل سے آگ لگنے کا پیکر میر نے مندرجہ ذیل شعر میں بے مثال ڈرامائیت کے ساتھ استعمال کیا ہے ؎

گلشن میں آگ لگ رہی تھی رنگ گل سے میر
بلبل پکاری دیکھ کے صاحب پرے پرے (دیوان چہارم)

شعر زیر بحث کو پڑھ کر غالب کا مشہور زمانہ شعر ذہن میں آنا فطری ہے ؎

چمن میں مجھ سے روداد چمن کہتے نہ ڈر ہم دم
گری ہے جس پہ کل بجلی وہ میرا آشیاں کیوں ہو

غالب کے شعر میں جو نفسیاتی ژرف بینی، طنز اور ہمدردی کا امتزاج اور کنائے کی باریکی ہے، میر کے شعر میں اس کی تلاش بے سود ہوگی۔ لیکن میر کا شعر نکتے سے خالی بھی نہیں۔ رنگ گل (یعنی رنگ معشوق) کی شوخی نے سارے چمن میں آگ لگادی ہے۔ ظاہر ہے کہ آشیاں بھی جل گیا۔ لیکن ستم ظریفی یہ ہے کہ جس گل کی

خاطر چمن میں آشیاں بنایا تھا۔ جس گل کے دم سے چمن چمن تھا، اسی نے چمن کو برباد کر دیا۔ حسن جہاں سوز اسی کو کہتے ہیں۔ گل کے کنائے نے یہ معنی پیدا کئے ہیں، ورنہ استعاراتی معنی تو سادہ تھے، کہ چمن میں بہار آئی اور ہر طرف سرخ سرخ پھول کھل گئے گویا آگ لگ گئی۔ صبا سے تخاطب بھی بہت خوب ہے۔ کیوں کہ آگ تو ہوا ہی کے ذریعہ لگتی اور پھیلتی ہے۔ "آگ دی" اور "جلے" کی رعایت بھی بہت عمدہ ہے۔ ایک معنی یہ بھی ہیں کہ کوئی ضروری نہیں کہ چمن میں واقعی آگ لگ گئی ہو، بلکہ چراغ گل کی روشنی پھیلنے کا منظر ہو۔ اس صورت میں آشیاں کا حال سن کر جلنے سے مراد یہ ہوگی کہ ہر طرف روشنی پھیلی ہوئی ہے، لیکن آشیاں ہمارے نہ ہونے کی وجہ سے تاریک ہے۔ ایک نکتہ تقابل کا بھی ہے کہ وہاں چمن کو رنگ گل نے جلایا اور یہاں ہم کو اس کے ذکر نے۔ خوب شعر کہا ہے۔

15/4 "مجمع" اور "مجلس رواں" کی رعایت ظاہر ہے۔ "متاع رواں" چھوٹی پونجی کو کہتے ہیں۔ اس اعتبار سے "مجلس رواں" میں اس بات کا اشارہ فرض کیا جا سکتا ہے کہ اس مجلس کا کوئی اعتبار نہیں۔ "مجلس" کے معنی "بیٹھنے کی جگہ" بھی ہوتے ہیں۔ اس لحاظ سے "مجلس رواں" قول محال کی عمدہ مثال ہے۔ پھر لطف یہ ہے کہ مجمع ہے، اس کے باوجود کم فرصتی ہے۔ "مجمع" تو جب ہی ہوتا ہے، جب لوگ جمع ہوں، اور ظاہر ہے کہ مجمع تب ہی ہوگا جب لوگوں کو جمع ہونے کی فرصت ہو۔ وہ مجمع جو فرصت نہ رکھتا ہو، مجمع سے زیادہ ہجوم کا اثر رکھتا ہے۔

یہ شعر بھی شور انگیزی کی عمدہ مثال ہے۔ شاعر جس منظر کو بیان کر رہا ہے، خود شاعر اس سے باہر معلوم ہوتا ہے۔ شور انگیز شعر اس وقت سب سے زیادہ کامیاب ہوتا ہے جب شاعر یعنی متکلم کی شخصیت پس پردہ ہو۔ وہ رائے زنی کر رہا ہو اور اس کے بیان میں غیر معمولی passion ہو۔

"مجلس رواں" کا مضمون راسخ عظیم آبادی نے بھی اچھا باندھا ہے ؂

شمع سحر ہیں ہم تم کیا بود و باش یاں کی
روشن ہے بے بقائی اس مجلس رواں کی

راسخ کا شعر بھی شور انگیزی کا نمونہ ہے۔

۱۵/۵ "سودائی" اور "بیچتے ہیں" اور "پا" اور "سر" کی رعایت ظاہر ہے۔ "یہ کچھ" دوسرے مصرعے میں نہایت خوبی سے استعمال ہوا ہے، کیوں کہ لہجہ بات چیت کا ہے، لیکن جو بات کہی جارہی ہے وہ غیر معمولی ہے۔ "یہ کچھ" کے استعمال کی بنا پر شعر میں طنزیہ تناؤ پیدا ہو گیا ہے۔ "چلن" اور "پا" میں بھی مناسبت ہے۔

(۱۶)

مرے سلیقے سے میری نبھی محبت میں
تمام عمر میں ناکامیوں سے کام لیا

۱۶/۱ "ناکام" اور "کام لیا" میں رعایت ظاہر ہے۔ پہلے مصرع میں "سلیقے" کا لفظ بہت خوب ہے۔ کیوں کہ اگر کسی کم کار آمد چیز سے کوئی اہم کام نکال لیا جائے تو کہتے ہیں کہ "فلاں کو کام کرنے کا سلیقہ ہے"۔ "کام لیا" بھی بہت خوب ہے۔ کیوں کہ یہ واضح نہیں کیا کہ ناکامی ہی کو کامیابی سمجھ لیا، اور اس طرح کام نکال لیا، یا ناکامیوں پر صبر کر لیا۔ محبت میں نبھنا بھی خالی از لطف نہیں، کیوں کہ یہاں بھی یہ ظاہر نہیں کیا کہ معشوق سے نبھی یا محض زندگی نبھی، یا اپنے آپ سے نبھی۔ بہت بلیغ شعر ہے۔ لہجے میں وقار بھی ہے اور ایک طرح کی چالاکی بھی۔ محمد حسن عسکری نے اس شعر کے بارے میں خوب لکھا ہے کہ "میر نفی میں اثبات ڈھونڈتے ہیں۔ ان کے یہاں شکست تو مل جائے گی، لیکن شکست خوردگی نہیں۔ ان کی افسردگی ایک نئی تلاش کا بہانہ بنتی ہے۔" "سلیقہ" کے معنی "عادت، سرشت" بھی ہیں۔ یہ معنی بھی یہاں مناسب ہیں۔ اسی سیاق و سباق میں لفظ "سلیقہ" میر نے ایک اور شعر میں بڑی خوبی سے استعمال کیا ہے ؎

تمنائے دل کے لئے جان دی
سلیقہ ہمارا تو مشہور ہے

(دیوان اول)

(۱۷)

دل سے مرے لگا نہ ترا دل ہزار حیف
یہ شیشہ ایک عمر سے مشتاق سنگ تھا

۱۷/۱ کنایاتی انداز خوب ہے۔ محض کنائے سے کہہ دیا ہے کہ میرا دل شیشہ ہے اور معشوق کا دل پتھر۔ "سنگ" کے ساتھ "لگا" کا محاورہ خوب صرف کیا ہے۔ ماضی کا صیغہ استعمال کرکے اس بات کی طرف اشارہ کیا ہے کہ اب وہ اشتیاق بھی ختم ہوگیا۔ "ایک عمر" بالکل واقعاتی بیان ہے، مبالغہ کا شائبہ تک نہیں۔ یہ اس بات کی طرف بھی اشارہ کرتا ہے کہ اب عمر ختم ہوگئی۔ شیشۂ دل کی مشتاقی کا مضمون آتش نے بھی ایک شعر میں خوب بیان کیا ہے۔ لیکن ان کے یہاں یہ کیفیت نہیں ؎

دیوانہ ہے دل یار تری جلوہ گری کا
مشتاق نہایت ہی یہ شیشہ ہے پری کا

آتش کے یہاں لفاظی زیادہ ہے، لیکن افسوس کہ ان کے بعد والوں کو آتش کے بھی انداز نصیب نہ ہوتے۔ میر کا تخت خالی ہی رہا۔ صرف کیفیت کی حد تک ناصر کاظمی کے بعض اشعار میر کی سچی تقلید (یا تخلیقی اتباع) معلوم ہوتے ہیں۔

(۱۸)

اگتے تھے دست بلبل و دامانِ گل بہم
صحنِ چمن نمونۂ یوم الحساب تھا

دست : پنجہ
یوم الحساب : قیامت کا دن

۱۸/۱ کہا جاتا ہے کہ قیامت کو مظلوم اپنے ظالموں کا دامن تھام کر داد خواہ ہوں گے۔ بہار کا منظر پیش کیا ہے کہ جیسے جیسے پھول کا دامن اگتا تھا (یعنی پھولوں کی کثرت ہوتی تھی) بلبلوں کی بھی کثرت ہوتی جاتی تھی۔ لیکن تخیل کی پرواز اس خیال کو یوں اڑا لے گئی کہ دست بلبل اور دامان گل ایک ساتھ اگ رہے تھے۔ جیسے جیسے دامان گل پھیلتا تھا، اس کے ساتھ دست بلبل بھی اگتا تھا اور پھول سے الجھتا تھا گویا بلبلیں داد خواہی کر رہی ہوں۔ دامن گل اور دست بلبل کے اس طرح الجھنے کی بنا پر معلوم ہو رہا تھا کہ صحن چمن میں قیامت برپا ہے۔ دست بلبل کا اگنا خوب ہے۔ صحن چمن تو جگہ ہے، اور قیامت کا دن وقت۔ مکان کی تشبیہ زمان سے دینا بھی نادر بات ہے۔ آل احمد سرور نے مجھ سے بیان کیا کہ اثر لکھنوی کے خیال میں "دست بلبل" سے کلی کی اوپری ہری پتیاں مراد ہیں جنھیں انگریزی میں calyx کہتے ہیں۔ کلی جب کھلتی ہے تو وہ پتیاں الگ الگ ہو کر پنجے کی سی شکل بنا لیتی ہیں اور پھول کا پنکھڑیوں والا حصہ۔ جسے انگریزی میں corrolla کہتے ہیں۔ گویا اس پنجے کی گرفت میں ہوتا ہے۔ یہ تعبیر بہت دل چسپ ہے، اور اغلب ہے کہ صحیح بھی ہو۔ لیکن calyx کے لئے "دست بلبل"، نہ استعارہ ہے نہ محاورہ۔ اسے تمثیل allegory ضرور کہہ سکتے ہیں۔ اور تمثیل کی کامیابی اس بات میں ہوتی ہے کہ اس کا لغوی مفہوم بھی واضح ہوتا ہے۔ اثر لکھنوی کی تعبیر میں تمثیل کا لغوی مفہوم واضح نہیں، کیوں کہ calyx کے لئے "دست طائر" کا استعارہ تو شاید چل جاتے، لیکن "دست بلبل"، کا کوئی جواز نہیں۔ بہر حال، اثر صاحب کی تعبیر شعر کے الفاظ کی توجیہ تو کر ہی دیتی ہے۔

۱۹

۶۵ گل کو محبوب ہم قیاس کیا
فرق نکلا بہت جو باس کیا

دل نے ہم کو مثال آئینہ
ایک عالم کا روشناس کیا

صبح تک شمع سر کو دھنتی رہی
کیا پتنگے نے التماس کیا

ایسے وحشی کہاں ہیں اے خوباں
میر کو تم عبث اداس کیا

19/1 شعر میں کئی معنی ہیں۔ اکثر معنی صرف ونحو کے چابک دست استعمال کا نتیجہ ہیں۔ ہم نے قیاس کیا کہ پھول ہمارا معشوق ہے۔ یعنی پھول کو دیکھ کر دھوکا ہوا کہ معشوق ہے۔ یا ہم نے تصور کیا کہ معشوق نہیں ہے تو نہ سہی، پھول ہی کو معشوق فرض کئے لیتے ہیں۔ یا جب ہم نے پھول کو سب لوگوں کی پسند کا مرکز (= محبوب) دیکھا تو قیاس کیا کہ اس میں ہمارے محبوب کی بھی کچھ خو بو ہوگی۔ لیکن جب پھول کو سونگھا تو بہت فرق نکلا۔ یا جب بہت سونگھا تو فرق نکلا۔ فرق کی وجہ یہ بھی ہو سکتی ہے کہ معشوق کی خوشبو سے پھول کی خوشبو کم تر تھی۔ یہ بھی ہو سکتی ہے کہ معشوق کی خوشبو اور طرح کی تھی اور پھول کی خوشبو اور طرح کی نکلی۔ فرق کی وجہ یہ بھی ہو سکتی ہے کہ جو خوشبو معشوق میں تھی (بوے محبت، بوے غرور) وہ پھول میں کہاں؟ معشوق اور پھول میں وجہ شبہ خوشبو ہے، اس کو ظاہر نہیں کیا، صرف اشارہ کر دیا ہے۔ یہ انتہائے بلاغت ہے۔ " بو کردن " کا ترجمہ پرانے لوگ "بو کرنا" اور " باس کرنا"

لکھتے تھے، لیکن یہ مستعمل نہ ہوا۔ جرأت نے یہ مضمون اختیار کرکے اپنے شعر کے دوسرے مصرع میں ایسا عمدہ پیکر ڈال دیا ہے کہ ان کی انفرادیت کی داد دینا پڑتی ہے ؎

کہاں ہے گل میں صفائی ترے بدن کی سی
بھری سہاگ کی تس پر یہ بو دلہن کی سی

19/2 جب کسی شخص سے معمولی سی ملاقات ہو، کوئی دوستانہ ربط نہ ہو، تو کہتے ہیں "فلاں ہمارا روشناس ہے"۔ یا "ہم فلاں سے روشناس ہیں"۔ آئینے میں ہر اس شخص کا عکس آجاتا ہے جو آئینے کے سامنے آئے۔ لیکن عکس آئینے میں ٹھہرتا نہیں۔ اس لئے کہا کہ آئینہ محض روشناس ہوتا ہے۔ "دل" اور "آئینہ" کی مناسبت ظاہر ہے۔ لیکن نکتہ یہ ہے کہ دل میں ایک طرح کی بے قراری تھی، ایک اضطراب تھا، یا شاید ہرجائی پن تھا۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ ہم کسی ایک جگہ جم کر نہ بیٹھے۔ یا کسی ایک شخص کی محبت میں گرفتار نہ ہوئے۔ دربدر پھرتے رہنے کے باعث روشناس تو بہت سے لوگ ہو گئے، لیکن دوست کوئی نہ بنا۔ اگر ہم میں آئینے کی سی صفا تھی تو آئینے کا سا ہرجائی پن بھی تھا۔ ایک مفہوم یہ بھی ہے کہ ہمارا دل آئینے کی طرح تھا جس میں تمام عالم منعکس ہو رہا تھا۔ یا یہ کہ "ایک عالم" سے مراد اپنی ہی ہستی ہے جو سارے جہان کی طرح پیچیدہ اور گہری اور گوناگوں ہے۔ ہم نے دل کے آئینے میں خود کو دیکھا۔ گویا ایک عالم کو دیکھ لیا۔ یا یہ دیکھ لیا کہ ہم خود ایک عالم ہیں، یا اپنا ہی عالم رکھتے ہیں۔ دل ایک آئینہ ہے، اس پر جلا کر دی جائے تو اس میں عالم اور موجودات عالم منعکس ہو جاتے ہیں۔ یہ صوفیوں کا خاص موضوع ہے۔ چناں چہ مولانا روم نے کہا ہے (مثنوی، دفتر اول، حصہ دوم) ؎

آں صفاے آئینہ وصف دل است
صورت بے منتہا را قابل است
(آئینے کی یہ صفائی (کاملین کے) دل کی

صفت ہے (ایسا دل) لامتناہی صورتیں
قبول کرتا (یعنی ان کو منعکس کرتا) ہے۔)

قائم نے بھی یہ مضمون باندھا ہے۔ لیکن انھوں نے "دل" کی جگہ "حیرت" کا لفظ رکھ کر معنی کو واضح اور محدود کر دیا ہے

حیرت نے کیا ہے یک جہاں کا
جوں آئینہ روشناس مجھ کو

$\frac{19}{3}$ شمع کی لو لرزتی رہتی ہے۔ یا اگر ہوا چلے تو تھرتھرانے لگتی ہے۔ اس کو شمع کے سر دھننے سے تعبیر کیا ہے۔ پتنگے کی پرواز تیز ہو تو بھی شمع کی لو تھرتھرانے لگتی ہے۔ شعر میں ایک لطیف ابہام ہے۔ "سر دھننا" دو معنی رکھتا ہے۔ پر مسرت جذبات سے مغلوب ہو جانا۔ یا غم کی انتہائی کیفیت میں سر پیٹنا۔ پتنگے نے کیا کہا، کیا درخواست کی، یہ ظاہر نہیں کیا۔ شعر میں اسی طرح کا ابہام ہے جیسا غالب کے اس شعر میں ہے

کوئی دن گر زندگانی اور ہے
اپنے جی میں ہم نے ٹھانی اور ہے

لیکن میر کے شعر میں استفہام و استعجاب (کیا پتنگے نے التماس کیا) کی بنا پر اسرار کی بھی کیفیت پیدا ہو گئی ہے۔

$\frac{19}{4}$ وحشی کا بھڑکنا عام ہے، وحشی کا اداس ہونا شاذ ہے۔ اگر کسی وحشی کو اداس کیا تو یقیناً اس کے ساتھ کوئی غیر معمولی زیادتی کی ہو گی۔ اور یہ زیادتی سرد مہری یا بے توجہی نہیں ہو سکتی۔ کیوں کہ وحشی کی صفت ہی یہ ہے کہ لوگ اس کی طرف متوجہ ہوں تو وہ بھڑک جاتا ہے۔ لہٰذا اسے اداس کرنے کے لئے اس کے ساتھ کوئی ایسا سلوک کیا ہو گا جو بے مہری اور بے توجہی سے بھی زیادہ قاتل اور دل دکھانے والا

ہو۔" ایسے وحشی" سے معلوم ہوتا ہے کہ اس میں وحشت کے علاوہ اور بھی صفات ہیں۔ یا شاید وحشت ہی کسی غیر معمولی درجے کی تھی۔ جیسا کہ اس شعر میں ہے ؎

پیدا کہاں ہیں ایسے پراگندہ طبع لوگ
افسوس تم کو میر سے صحبت نہیں رہی

(دیوان دوم)

۲۰

ناکامی صد حسرت خوش لگتی نہیں ورنہ
اب جی سے گذر جانا کچھ کام نہیں رکھتا

کام نہیں رکھتا = مشکل نہیں ہے

۲۰/۱ جان دے دینا کچھ مشکل نہیں۔ لیکن یہ بھی اچھا نہیں لگتا کہ سیکڑوں حسرتیں ناکام ہو جائیں، یا دل میں سینکڑوں حسرتیں لیے ہوئے ناکام رہیں (کیوں کہ اگر مر گئے تو ہمیشہ ہمیشہ کے لئے ناکام ہی ٹھہریں گے۔) انتہا درجے کی ناکامی کے ساتھ ایک عجیب طنطنہ ہے، اور زندگی سے بے پروائی کے ساتھ ساتھ زندہ رہنے کا ولولہ بھی۔ کیوں کہ اگر زندہ رہے تو کیا عجب کہ کوئی حسرت تو پوری ہو جائے۔ "خوش لگنا" غالباً فارسی کے "خوش آمدن" (پسند آنا) اور "کام نہیں رکھتا" فارسی کے "کارے نہ دارد" (مشکل نہیں ہے) کا ترجمہ ہے۔ یہ دونوں ترجمے مقبول نہیں ہوتے۔ لیکن "ناکامی" اور "کام نہیں رکھتا" کی مناسبت خوب ہے۔ شعر میں ایک طنزیہ پہلو بھی ہے کہ ناکامی صد حسرت کو پسند نہ کرنے کے باعث زندگی کو موت پر ترجیح دے رہے ہیں، لیکن کوئی ضروری نہیں کہ لمبی زندگی کے باوجود حسرتیں نکل ہی جائیں۔ بلکہ اغلب یہ ہے کہ نہ نکلیں گی۔ بہر حال، یہ پہلو شعر میں خوب ہے کہ جینے کے شوق کے باعث زندگی قبول نہیں کی ہے۔ بلکہ ایک ضد ہے، ایک غرور ہے، کہ صد حسرتوں کی ناکامی اچھی نہیں لگتی اس لئے زندہ ہیں۔

(۲۱)

۷۰ میں نو دمیدہ بال چمن زاد طیر تھا
پر گھر سے اٹھ چلا سو گرفتار ہوگیا

۲۱/۱ " طیر " اور " پر " کی مناسبت دل چسپ ہے۔ اسلوب اور مضمون دونوں لحاظ سے یہ شعر غالب کے مندرجہ ذیل پر اثر انداز ہوا ہے۔ ؎

پنہاں تھا دام سخت قریب آشیان کے
اڑنے نہ پائے تھے کہ گرفتار ہم ہوئے

میر نے " نو دمیدہ بال " (جس کے پر نئے اگے ہوں) اور " چمن زاد " (جو چمن ہی میں پیدا ہوا ہو۔ یعنی جنگل کا باسی نہ ہو) کہہ کر گرفتاری کا جواز پیدا کر دیا ہے۔ غالب کے شعر میں عمومی کیفیت ہے، جو اپنا رنگ آپ رکھتی ہے۔ یعنی گرفتاری کسی مخصوص بد نصیب کی تقدیر نہیں، کسی کا بھی مقدر بن سکتی ہے۔ میر نے اپنے مضمون کو ذرا بدل کر دو بار اور لکھا ہے۔ ؎

پچھتائے اٹھ کے گھر سے کہ جوں نو دمیدہ پر
جانا بنا نہ آپ کو پھر آشیاں تلک (دیوان دوم)

۱۵۰

برنگ طائر نو پر ہوئے آوارہ ہم اٹھ کر
کہ پھر پائی نہ ہم نے راہ اپنے آشیانے کی (دیوان سوم)

شعر زیر بحث میں خاص بات یہ ہے کہ " نو دمیدہ بال " اور " چمن زاد " دونوں صفات بیک وقت مضبوطی (تازگی، توانائی) اور کمزوری (ناتجربہ کاری) پر دلالت کرتی ہیں۔ " پر " کا لفظ اشارہ کرتا ہے کہ تازگی اور توانائی پر زور دینا مقصود ہے۔ لیکن دوسرے معنی کا اشارہ موجود ہے۔ کہ اس مضبوطی ہی میں کمزوری مضمر تھی۔

۲۲

گرمی سے ہیں تو آتش غم کی پگھل گیا
راتوں کو روتے روتے ہی جوں شمع گل گیا

ہم خستہ دل ہیں تجھ سے بھی نازک مزاج تر
تیوری چڑھائی تونے کہ یاں جی نکل گیا

گرمیِ عشق مانع نشو و نما ہوئی
ہیں وہ نہال تھا کہ اگا اور جل گیا

ہر ذرہ خاک تیری گلی کی ہے بے قرار
یاں کون سا ستم زدہ ماٹی میں رل گیا

۲۲/۱ مطلع برائے بیت ہے۔ اس میں " راتوں " اور " روتے " کی تجنیس کے علاوہ کوئی خاص بات نہیں۔

۲۲/۲ عاشق کی نازک مزاجی پر قائم چاندپوری کا یہ شعر بہت خوب ہے ؎

بے دماغی سے نہ واں تک دل رنجور گیا
مرتبہ عشق کا یاں حسن سے بھی دور گیا

لیکن قائم کا دوسرا مصرع پوری طرح کارگر نہیں، مصرع اولیٰ میں بات تقریباً مکمل ہو جاتی ہے۔ میر کے زیرِ بحث شعر میں نکتہ یہ ہے کہ اپنی خستہ دلی اور بدحالی اور عجز کو، جس کی وجہ معشوق کی چڑھی ہوئی تیوری دیکھتے ہی جان نکل جاتی ہے، نازک مزاجی سے تعبیر کیا ہے۔ یعنی اپنی نازک مزاجی بھی ثابت کر دی ہے۔

اور معشوق کا احترام بھی ملحوظ رکھا ہے۔ ورنہ پہلا مصرع پڑھ کر گمان گذرتا ہے کہ معشوق کی توہین کی جارہی ہے اور یہ دعویٰ کیا جارہا ہے کہ تم نازک مزاج ہوگے تو ہوگے، ہم تم سے بھی بڑھ کر ہیں۔ آتش نے یہ مضمون میر سے براہ راست مستعار لیا ہے۔ لیکن ان کا لہجہ نہ متین ہے نہ طنزیہ۔ ان کے یہاں میر کی طرح کی باریکی بھی نہیں۔ صاف صاف بات کہہ دی ہے ؎

غرور عشق زیادہ غرور حسن سے ہے
ادھر تو آنکھ پھری دم ادھر روانہ ہوا

"دم روانہ ہوا" کس قدر مضحکہ خیز ہے۔ اس کی وضاحت غیر ضروری ہے۔

۲۲/۳ غالب نے اس مضمون کو بہت بہتر انداز میں کہا ہے ؎

مری تعمیر میں مضمر ہے اک صورت خرابی کی
ہیولیٰ برق خرمن کا ہے خون گرم دہقاں کا

غالب کا انداز پر اسرار اور مفکرانہ ہے۔ دوسرے مصرع میں ایک نازک تمثیل بیان ہوئی ہے۔ میر کا شعر ان صفات سے خالی ہے۔ لیکن دوسرے مصرع کا ڈرامائی انداز خوب ہے۔ اگتے ہی جل جانے کا پیکر بھی خوب ہے۔ اس پیکر کو دیوان اول ہی میں میر نے یوں بھی باندھا ہے ؎

مت کر زمین دل میں تخم امید ضائع
بوٹا جو یاں اگا ہے سو اگتے ہی جلا ہے

شعر زیر بحث میں نکتہ یہ ہے کہ گرمی کے بغیر پودے کا اگنا محال ہے۔ لیکن گرمی اگر زیادہ ہو تو بیج مرجاتا ہے۔ دوسری بات یہ کہ نیا پودا اگر پانی کی کثرت سے مرجائے تو اس کو پودے کا جل جانا کہتے ہیں۔ لہٰذا اشارہ یہ ہے کہ گرمی عشق کی بنا پر کثرت گریہ ہوئی۔ اس کثرت نے پودے کی موت کا سامان کر دیا۔

غالب کے شعر اور شعر زیر بحث پر مفصل گفتگو کے لئے "شعر، غیر شعر، اور نثر" ملاحظہ ہو۔

۲۲/۴ روشنی کا زاویہ بدلنے کے ساتھ ساتھ ذرے کی چمک گھٹتی بڑھتی ہے۔ ذرے کی چمک میں جھلاہٹ کی بھی کیفیت ہوتی ہے۔ اس بنا پر ذرے کو بے قرار فرض کیا ہے۔ ذرے کی بے قراری کی دو وجہیں ہو سکتی ہے۔ یا تو ذرہ اس ستم زدہ کے غم میں بے قرار ہے جو معشوق کی گلی میں آکر (یا مر کر) مٹی میں لتھڑ گیا۔ یا پھر اس وجہ سے بے قرار ہے کہ عاشق ستم زدہ جب مٹی میں لتھڑا تو اس کی بے قراری ذروں کو بھی منتقل ہو گئی۔ دوسری تعلیل بہتر ہے۔ "دل گیا" کا لفظ خوب ہے اور شعر کو عام زندگی سے قریب کرتا ہے۔ لیکن غالب اس مضمون کو بہت آگے لے گئے ہیں ؎

جب بہ تقریب سفر یار نے محمل باندھا
تپش شوق نے ہر ذرہ پہ اک دل باندھا

فراق صاحب نے حسب معمول میر کا مضمون پست کر دیا ہے ؎

دل جلے روتے ہیں شاید اس جگہ اے کوے دوست
خاک کا اتنا چمک جانا ذرا دشوار تھا

(۲۳)

۷ بلا ہے خاک میں کس کس طرح کا عالم یاں
نکل کے شہر سے ٹک سیر کر مزاروں کا

۲۱/۱ اس مضمون کو اور جگہ بھی باندھا ہے ؎

زیر فلک بھلا تو رووے ہے آپ کو میر
کس کس طرح کا عالم یاں خاک ہوگیا ہے (دیوان اول)

کیا ہے عشق عالم کش نے کیا ستھراؤ لوگوں کا
نکل چل شہر سے باہر نظر کر ٹک مزاروں پر (دیوان پنجم)

لیکن شعر زیر بحث میں "خاک میں ملنا" کی ذومعنویت پورا لطف دے رہی ہے۔ ناسخ نے اس مضمون کو غیر ضروری عقلیت دینے کی کوشش کی ہے۔ ان کا شعر میر کے تینوں شعروں سے کم تر ہے ؎

کر چکے اقلیم وحشت میں بہت جوش و خروش
چند مدت عالم شہر خموشاں دیکھئے

عالم شہر خموشاں دیکھنے کے لئے معقول وجہ نہیں بیان کی۔ اگرچہ اس مضمون کو برتنے کے لئے ناسخ نے جواز یہی ڈھونڈا تھا کہ سیر مزارات کی کوئی عقلی وجہ بیان کی جائے۔ ("سیر" میر کے زمانے میں اکثر مذکر استعمال ہوتا تھا۔) ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ شہروں میں تو طرح طرح کا عالم ہوتا ہے۔ لیکن یہ دیکھنے کے لئے کہ کون کون سے عالم خاک میں مل گئے۔ یا ان عالموں کا انجام کیا ہوتا ہے۔ مزارات کی سیر ضروری ہے۔ یعنی عالم کو دیکھئے شہروں میں۔ اور ان کا انجام دیکھئے مزارات میں۔ شہر سے نکلنے کی تلقین بھی بہت خوب ہے۔ کیوں کہ شہروں کے مزارات پر توجہ کم ہوتی ہے۔ یا پھر یہ کہ شہر کے ماحول میں مزارات کا پراسرار اور پژمردہ ماحول پوری طرح نہیں کھلتا۔ اس لئے شہر سے نکلنا ضروری ہے۔ پرانے زمانے میں مقبرے اکثر بستی کے باہر ہوتے بھی تھے۔

(۲۴)

دل سے شوق رخ نکو نہ گیا
تاکنا جھانکنا کبھو نہ گیا

ہر قدم پر تھی اس کی منزل لیک
سر سے سودائے جستجو نہ گیا

سب گئے ہوش و صبر و تاب و تواں
لیکن اے داغ دل سے تو نہ گیا

سبحہ گرداں ہی میر ہم تو رہے
دست کوتاہ تا سبو نہ گیا

۲۴/۱ دیوان دوم کے اس شعر میں اسی مضمون کو ذرا کم کرکے کہا ہے ؎

جوانی دوانی سنا کیا نہیں
حسینوں کا ملنا ہی بھایا ہمیں

شعر زیر بحث میں ہوس ناکی سے لطف اندوزی کے برملا اظہار کے علاوہ خود پر ایک لطیف طنز بھی ہے جو اس شعر کو اس طرح کے اور اشعار سے ممتاز کرتا ہے۔ آتش نے اس مضمون میں ایک نیا پہلو پیدا کیا ہے، لیکن اس میں کمزوری یہ ہے کہ "نظارے کا لپکا" رکھنے کے باوجود دل اب تک سلامت ہے۔ بہرحال محاورے کی برجستگی کے باعث آتش کا شعر اچھا خاصا ہو گیا ہے ؎

آتش ان سے نہیں نظارے کا لپکا چھٹتا
میری آنکھوں پہ ہے شاید کہ مرا دل بھاری

اس کے برخلاف، حالی کا "لپکا" ان کے مزاج کا آئینہ دار ہے ؎

ذوق سب جاتے رہے جز ذوق دید
اک یہ لپکا دیکھئے کب جائے گا

ملاحظہ ہو ۵/۴ اور ۲/۴ ۔ اس مضمون پر ذیل کا شعر بھی دلچسپی سے خالی نہیں۔ اسے جناب مالک رام نے۔ اور ان کے اتباع میں جناب عرشی نے غالب سے منسوب کیا ہے ؎

پیری میں بھی کمی نہ ہوئی تاک جھانک کی
روزن کی طرح دیدکا آزاد رہ گیا

میر کے زیر بحث شعر میں نکتہ یہ بھی ہے کہ تاک کے جھانکنے کی عادت کبھی نہ گئی۔ یعنی اس زمانے میں بھی۔ جب کسی محبوب سے دل لگا ہوا تھا اور عشق طاری تھا۔ اس وقت بھی نظر بازی ترک نہ کی۔ دوسرے حسینوں کو للچائی ہوئی نظروں سے دیکھتے رہے۔

۲۴/۲ جب خدا۔ یا معشوق، ہر جگہ موجود تھا تو اسے حاصل کیوں نہ کرلیا۔ سر میں جستجو کا سودا پھر بھی کیوں باقی رہا؟ اس سوال کا جواب نہ فراہم کرکے شعر میں ایک دلچسپ تناؤ پیدا کر دیا ہے۔ کئی جواب ممکن ہیں۔ مثلاً ایک تو یہ کہ دراصل ہمیں کسی کی تلاش ہی نہ تھی۔ بس یوں ہی آوارہ پھرنا ہماری زندگی کا مقصد تھا۔ اگر خدا (یا معشوق) کو پا لیتے تو پھر اسی کے ہو کر رہ جانا پڑتا۔ اور یہ ٹھہراؤ ہمارے مزاج کے منافی تھا۔ یا یہ کہ اس بات کی خبر بہت دیر میں لگی کہ وہ ہر جگہ موجود تھا۔ ہم بے خبری میں در بدر پھرتے رہے۔ یا یہ کہ ہر قدم پر۔ ہر جگہ۔ ہم نے اسے دیکھا ضرور۔ لیکن یقین نہ آیا کہ وہ اتنی آسانی سے مل سکتا ہے۔ اس لئے ہم تا عمر سرگرداں رہے۔ یا پھر یہ کہ ہر قدم پر اس کی منزل تو تھی۔ لیکن ہماری منزل وہ نہ تھا۔ ہم تو کسی اور چیز کی (مثلاً خود اپنی) تلاش میں تھے۔ دوسرے اور تیسرے مضمون سے ایک نیا مضمون پیدا ہوتا ہے جس کو دیوان دوم میں بڑی خوبی سے نظم کیا ہے ؎

عجب کی جگہ ہے کہ اس کی جگہ
ہمارے تئیں ہی بتاتے ہیں لوگ

ملاحظہ ہو ۸۸/۱

۲۴/۳ شعر میں نکتہ یہ ہے کہ صبر، تاب، تواں، یہ چیزیں تو جانے والی ہیں ہی، اور داغ کی صفت یہ ہے کہ وہ جاتا نہیں۔ لیکن ان سب کو سرائے دل میں مقیم فرض کیا ہے، یا دل پر حملہ آور فرض کیا ہے اور شکایت کی ہے یا حیرت کی ہے، یا محبت سے کہا ہے کہ جب سب مقیم چلے گئے تو اے داغ تو کیوں نہ گیا۔ اسی مضمون کو تقریباً انھیں الفاظ میں دیوان اول ہی میں یوں کہا ہے ؎

سب گئے ہوش و صبر و تاب و تواں
دل سے اک داغ ہی جدا نہ ہوا

اوپر جو شعر نقل ہوا وہ میر کو اس قدر پسند تھا کہ اس کو انھوں نے دیوان دوم کی ایک غزل میں بعینہ درج کیا ہے، لیکن غزل غیر مردف ہے، یعنی اس میں "نہ ہوا"، ردیف نہیں ہے، بلکہ اس کے قافیے "دیا"، "بلا" وغیرہ ہیں۔ حالی کا شعر جو ۲۴/۱ پر نقل ہوا، شعر زیر بحث سے متاثر معلوم ہوتا ہے۔ میر کے شعر میں رضی الدین نیشاپوری کی اس رباعی کی خفیف سی صدائے بازگشت سنائی دیتی ہے، لیکن رضی الدین نیشاپوری کے یہاں وہ بے ساختگی اور کیفیت نہیں جو میر کے یہاں ہے ؎

دوش اے زدہ نور رخ تو راہ سحر
در مجلس غم بدیم تا گاہ سحر
صبر و خرد و جملہ حریفاں رفتند
من ماندم و آب دیدہ و آہ سحر

(اے تو، تیرے منھ کے نور نے صبح پر ڈاکہ ڈال
کر اس کو لوٹ لیا۔ میں صبح کے آنے کے وقت تک مجلس غم

میں بیٹھا رہا۔ میرا صبر، میری عقل، میرے تمام
دوست چلے گئے۔ صرف میں رہ گیا اور آنکھ
کے آنسو اور آہ سحر۔)

نیشا پوری کے یہاں یہ نکتہ ضرور دلچسپ ہے کہ معشوق نے صبح کو راستے ہی میں لوٹ کر تباہ کر دیا۔ اس لئے صبح ہوتی ہی نہیں، میں بیٹھا صبح کا انتظار کرتا رہ گیا۔ اب ان دونوں کے سامنے فیض کو رکھئے۔ دیکھئے اردو غزل کا سلسلہ کہاں سے کہاں تک پہنچتا ہے ؎

تری کج ادائی سے ہار کے شب انتظار چلی گئی
مرے ضبط حال سے روٹھ کر مرے غمگسار چلے گئے

۲۴/۴ ظالم اور بے انصاف شخص کو "دراز دست" کہتے ہیں۔ اور گناہ ایک طرح کا ظلم ہے۔ یعنی گناہ کرنے کے لئے "دست دراز" (لمبا ہاتھ) درکار ہوتا ہے۔ اس محاورے سے فائدہ اٹھاکر اپنے ہاتھ کو "کوتاہ" کہا ہے۔ یعنی ہاتھ ہی اتنا لمبا نہ تھا کہ اس کو بڑھا کر سبو اٹھا لیتے، تسبیح سامنے کی چیز ہے۔ اسے اٹھاکر پھراتے رہے!

(۲۵)

۸۰ یک قطرہ خون ہو کے پلک سے ٹپک پڑا
قصہ یہ کچھ ہوا دل غفراں پناہ کا

غفراں پناہ = جو خدا کی بخشائش کی پناہ میں ہو۔ یعنی بہت نیک شخص

۲۵/۱ "یہ کچھ" کا صرف یہاں اتنا ہی برجستہ ہے جتنا ۱۵/۵ میں ہے۔ پہلے مصرع کا صوتی پیکر بھی خوب ہے اور "ٹپ" سے ٹپک پڑنے کا احساس پیدا کرتا ہے۔ "غفراں پناہ" کہہ کر دل کی معصومیت اور بے گناہی کس خوبی سے ظاہر کی ہے۔ "یک قطرہ خون" سے مراد "بس بالکل ایک بوند خون" بھی ہو سکتا ہے۔ جیسے "یک بیاباں تنہائی" کے معنی ہیں "بہت زیادہ تنہائی"۔ مضمون درد انگیز ہے۔ لیکن لہجہ خوش طبعی کا ہے۔ کمال کا شعر کہا ہے۔

ممکن ہے "غفراں پناہ" طنزاً کہا ہو۔ اس طنز کے دو پہلو ہیں۔ (۱) دل اپنی معصومیت اور بے گناہی کے باوجود خون ہونے پر مجبور ہوا (۲) دنیا سے گذرنے پر تو دل کو خدا کی بخشائش کی پناہ ملی، لیکن اس دنیا میں اسے کوئی پناہ نہ تھی۔ وہ غموں اور مایوسیوں کی زد میں تھا۔ یہاں تک کہ وہ خوں ہو گیا۔ لہٰذا اس کی غفراں پناہی اسے اس دنیا میں کوئی امان نہ دے سکی۔ لہجے میں کائنات کے نظام کے خلاف ایک طرح کی حقارت ہے، کہ یہ کیا انصاف ہے اور کیا نظام ہے جہاں اچھوں کا حال اتنا برا ہوتا ہے۔

ایک پہلو اور بھی ہے۔ عام طور پر تو عشق کو گناہ اور عاشق کو گناہ کار فرض کرتے ہیں۔ پھر بھی دل کو معصوم اور "غفراں پناہ" کہا، گویا اس نے اتنے دکھ اٹھائے تھے کہ گناہ عشق کی تلافی ہو گئی۔ بنیادی طور پر شعر میں شورش ہے، لیکن معنی آفرینی بھی موجود ہے۔ میر ہمارے واحد شاعر ہیں جو کیفیت اور معنی آفرینی، شورش اور معنی آفرینی، پر پوری طرح قادر ہیں۔ غالب کے یہاں کیفیت بہت کم ہے۔ ہاں بقیہ چیزوں میں وہ میر کے ہم پلہ ہیں۔

(۲۶)

کئی دن سلوک وداع کا مرے درپئے دل زار تھا — سلوک: طریقہ، انداز
کبھو درد تھا کبھو داغ تھا کبھو زخم تھا کبھو وار تھا — وار: چوٹ

دم صبح بزم خوش جہاں شب غم سے کم نہ تھی مہرباں
کہ چراغ تھا سو تو دود تھا جو پتنگ تھا وہ غبار تھا

یہ تمہاری ان دنوں دوستاں مژہ جس کے غم میں ہے خوں چکاں
وہی آفت دل عاشقاں کسو وقت ہم سے بھی یار تھا

نہیں تازہ دل کی شکستگی یہی درد تھا یہی خستگی
اسے جب سے ذوق شکار تھا اسے زخم سے سروکار تھا

۲۶/۱ غالب نے اس مضمون کو کمال بلاغت سے ادا کیا ہے ؎

دم لیا تھا نہ قیامت نے ہنوز
پھر ترا وقت سفر یاد آیا

لیکن میر نے "سلوک" کا لفظ بھی غضب رکھا ہے۔ کیوں کہ "سلوک" کے معنی "مہربانی"، "نیکی" اور "سکون" بھی ہوتے ہیں۔ دوسرے مصرع کے چاروں لفظ مراعات النظیر کا اچھا نمونہ ہیں۔ تضاد کی بھی اچھی کیفیت ہے: کبھی درد تھا تو کبھی صرف داغ، جس کا خود تکلیف دہ ہونا ضروری نہیں۔ کبھی زخم تھا تو کبھی محض چوٹ، جس سے زخم کا بننا ضروری نہیں۔ علاوہ بریں، غالب کے شعر میں وداع کے وقت اور اس کے بعد کا حال ہے، لیکن میر کے یہاں قبل وداع، وداع، اور بعد وداع، تینوں زمانے موجود ہیں۔ یعنی "درد" تو خوف جدائی کا تھا، "زخم" جدائی کا ہے، اور یہ نتیجہ ہے۔ اس وار کا جو جدائی نے لگایا ہے، اور "داغ" اس زخم کا ہے جو جدائی میں

لگا تھا اور اب (جدائی کے بعد) خشک ہو کر داغ ہو گیا ہے۔

۲۶/۲ دوسرے مصرع میں مراعات النظیر پھر دل چسپ ہے. خاص کر اس وجہ سے کہ دھواں بھی چراغ کا حصہ ہی ہوتا ہے اور پتنگے اور غبار میں اڑنے کی صفت مشترک ہے۔ شب غم کی صفات بھی خوب بیان کی ہیں۔ پیکر دل میں بصری رنگ ہے اور بیان میں کنائے سے کام لیا ہے۔ غالب نے اس شعر کے مضمون کو اپنے " اے تازہ واردان" والے قطعے کے آخری اشعار میں بہت خوبی سے نظم کیا ہے۔ میر کا شعر ان کے برابر نہیں۔ لیکن اولیت کا شرف میر کو ضرور ہے۔ " مہرباں" کا لفظ بھی میر نے خوب لکھا ہے۔ کیوں کہ بہ ظاہر تو یہ خطابیہ ہے (اے مہرباں، دم صبح بزم خوش جہاں شب غم سے کم نہ تھی) لیکن " مہرباں" شب غم کی صفت بھی ہو سکتا ہے (بزم خوش جہاں، شب غم سے کم مہرباں نہ تھی۔) اگر خطابیہ فرض کیا جائے تو شعر کا لہجہ مکالماتی، حزنیہ اور باوقار ٹھہرتا ہے۔ اگر "مہرباں" کو صفت مانا جائے تو حزن میں ایک طنزیہ رنگ بھی در آتا ہے اور لہجہ خود کلامی کا ہو جاتا ہے۔ ایک کنایہ یہ بھی ہے کہ شہروں میں صبح کا منظر اکثر یہ ہوتا ہے کہ گھروں سے چولھا جلنے کا دھواں اٹھتا ہے اور سڑکوں پر جھاڑو لگنے کی وجہ سے غبار رہتا ہے۔ لہذا مراد یہ ہوئی کہ بزم جہاں کی چہل پہل کا آغاز بھی شب غم کی طرح دھوئیں اور غبار سے آلودہ ہوتا ہے۔ "بزم خوش جہاں" میں "خوش" طنزیہ ہے، یعنی وہ بزم جسے " اچھی" محفل کہا جاتا ہے۔ صبح ہوتے ہوتے شب غم کا ہی منظر پیش کرتی ہے۔ دوسرا پہلو یہ ہے کہ بزم خوش بہر حال اتنی اچھی تو ہے ہی کہ اس کا انجام چاہے شب غم سا ہوتا ہو، اس کا شباب تو چہل پہل والا ہو سکتا ہے۔ لیکن جو شباب اتنے دردناک انجام کو پہنچے اس کی خوبی کیا اور اس کا رنگ و آہنگ کیا۔ بالآخر سب ایک ہیں، شب غم ہو یا بزم مسرت، دونوں ایک ہی ہیں۔

۲۶/۳ شعر میں عجب طرح کا کنایہ رکھ دیا ہے۔ ایک مفہوم تو یہ ہے کہ معشوق نے پہلے ہم سے دوستی کا ڈھونگ رچایا۔ پھر ہم کو چھوڑ کر دوسرے دوستوں کو گرفتار کیا۔ لیکن "غم میں" سے اشارہ یہ بھی نکلتا ہے کہ معشوق اب اس دنیا میں نہیں ہے۔ یا اگر ہے بھی، تو سب کو چھوڑ کر کہیں روپوش ہو گیا ہے۔

۲۶/۴ مصرع ثانی میں پہلا "اُسے" معشوق کے بارے میں ہے۔ دوسرا "اِسے" دل کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ معشوق اور دل کا رشتہ ازلی اور ابدی ہے۔ معشوق کی صفت ہی یہ ہے کہ اسے شوق شکار ہو۔ جسے شوق شکار نہیں، وہ معشوق نہیں۔ اور دل کی بھی صفت یہ ہے کہ وہ زخم خوردہ ہو۔ دونوں اپنی اپنی صفت (یعنی اپنی فطرت) سے مجبور ہیں۔

(۲۷)

۸۵ دل کی آبادی کی اس حد ہے خرابی کہ نہ پوچھ
جانا جاتا ہے کہ اس راہ سے لشکر نکلا

۲۷/۱ تشبیہ کی ندرت اور سادگی اپنی مثال آپ ہے۔ پرانے زمانے میں جب فوج حرکت میں ہوتی تھی تو اپنی رسد قرب و جوار سے حاصل کرتی تھی۔ ایسی صورت میں، کسی جگہ سے فوج کا گذر جانا (چاہے وہ اپنے ہی بادشاہ کی فوج کیوں نہ ہو) تاراجی اور تباہی کا مرادف تھا۔ "آبادی" کا لفظ بھی خوب ہے۔ کیوں کہ فوج کے گذر ان کے بعد اس جگہ کے باشندے یا تو بد حال ہوتے تھے یا منتشر اور پراگندہ۔ "جانا جاتا ہے" کے دو معنی ہیں: "صاف معلوم ہوتا ہے"۔ یعنی دل کی حالت دیکھ کر صاف پتہ چلتا ہے کہ کوئی لشکر ادھر سے گذرا ہے۔ دوسرے معنی ہیں: "ایسا لگتا ہے۔" یعنی دل کی تباہی اسی درجے کی ہے جو اس وقت ہوئی جب کوئی لشکر اس پر سے گذرتا۔ اس طرح کے تمام اشعار میں "دل" کو "شہر دلی" کا استعارہ بھی فرض کر سکتے ہیں۔ اس بات کو میر نے مندرجہ ذیل شعر میں واضح کر کے لکھا ہے ؎

دیدۂ گریاں ہمارا نہر ہے
دل خرابہ جیسے دلی شہر ہے (دیوان پنجم)

میر نے اس مضمون کو بار بار برتا ہے، لیکن جو برجستگی شعر زیر بحث (خاص کر اس کے مصرع ثانی) میں آگئی ہے، پھر حاصل نہ ہوئی ؎

دل کی ویسی ہے خرابی کثرت اندوہ سے
جیسے رہ پڑتا ہے دشمن کا کہیں لشکر بہت

(دیوان دوم)

صاف سارا شہر اس انبوہ خط میں لٹ گیا
کچھ نہیں رہتا ہے واں جس راہ ہو لشکر چلے

(دیوان دوم)

خرابی دل کی کیا انبوہ درد و غم سے پوچھو ہو

وہی حالت ہے جیسے شہر لشکر لوٹ جاتا ہے

(دیوان دوم)

ان سب سے بہتر، اور بلیغ تر انداز میں، لشکر کا نام لئے بغیر اس مضمون کو دیوان اول ہی میں یوں باندھا ہے ؎

دل کی ویرانی کا کیا مذکور ہے

یہ نگر سو مرتبہ لوٹا گیا

۲۸

اس کا خرام دیکھ کے جایا نہ جائے گا
اے کبک پھر بحال بھی آیا نہ جائے گا ۔بحال آنا= ہوش میں آنا

اب دیکھ لے کہ سینہ بھی تازہ ہوا ہے چاک
پھر ہم سے اپنا حال دکھایا نہ جائے گا

ہم بے خودانِ محفلِ تصویر اب گئے
آئندہ ہم سے آپ میں آیا نہ جائے گا آپ میں= ہوش میں

۲۸/۱ مطلع برائے بیت ہے، لیکن "آیا" اور "جایا" کی رعایت دلچسپ ہے۔

۲۸/۲ شعر کی واقعیت قابل لحاظ ہے. خاص کر اس نقطۂ نظر سے کہ جس چیز کا بیان کر رہے ہیں (سینے کا چاک ہونا) وہ خود غیر واقعی ہے، لیکن طرز بیان روزمرہ زندگی کا ہے۔ سینہ ابھی ابھی چاک ہوا ہے، اگر دیکھ جاؤ۔ کچھ دیر کے بعد ہم ہوش ہی میں نہ ہوں گے، یا شاید مر چکے ہوں گے، یا شاید سینے کے زخم کے عادی ہو چکے ہوں گے۔ ابھی نیا نیا معاملہ ہے اس لئے زخم کو دکھانے کا شوق ہے. کل کو یہ بھی نہ ہو گا۔ ایسے طرز بیان کی روشنی میں مغربی نقادوں کا تصور واقعیت (جس کا الٹا سیدھا نقشہ حالی نے عام کرنا چاہا تھا) بے معنی اور بے اثر معلوم ہوتا ہے۔

۲۸/۳ کہا جاتا ہے کہ میر کا کلام "آہ" ہے. اور سودا کا کلام "واہ" ہے۔ میں اس قسم کی تعمیمات کو غیر تنقیدی سمجھتا ہوں، لیکن محمد حسن عسکری نے "آہ" کو صوفیوں

کی اصطلاح بتایا ہے اور لکھا ہے کہ اس سے مراد رنج و غم اور یاس نہیں بلکہ "علامت کمال عشق و درد، کہ زبان جس کے بیان سے قاصر ہو۔" یقیناً ایسا ہی ہوگا۔ لیکن میر اور سودا کی انفرادیت کا تعین ان اصطلاحوں کے ذریعہ نہیں ہو سکتا۔ کیوں کہ وہ "آہ" جس کو عسکری صاحب علامت کمال عشق و درد سے تعبیر کرتے ہیں۔ میر کے علاوہ دوسرے شعرا کے یہاں بھی ہو سکتی ہے۔ عملی طور پر ان دونوں شعرا کی انفرادیت (یعنی ان کے مزاج کی خصوصیت) کا مطالعہ کرنے کے لئے میر کے شعر زیر بحث کے سامنے سودا کا شعر رکھیے۔ زمین تو ایک ہے ہی۔ قافیہ بھی مشترک ہے۔ سودا کہتے ہیں ؎

رخصت ہے باغباں کہ ٹک اک دیکھ لیں چمن

جاتے ہیں واں جہاں سے پھر آیا نہ جائے گا

میر کے یہاں جلوۂ معشوق یا ہستی معشوق کے سامنے خود کو نابود سمجھنے کی بات ہے۔ تصویر اور اصل میں وجود اور عدم وجود کا رشتہ ہوتا ہے۔ یعنی اصل تو وجود ہے۔ اور تصویر اس وجود کی نقل ہے۔ خود اس میں وجود نہیں۔ میر خود کو محفل تصویر کا ایک فرد سمجھتے ہیں۔ اور اس محفل میں بھی، جس میں وجود محض تصویر کا حکم رکھتا ہے۔ وہ بے خود ہیں۔ یعنی معشوق کے وجود کے مقابلے میں ان کا وجود۔ عدم کے دوسرے درجے میں ہے۔ سودا، خارجی دنیا کے مشاہدے میں مصروف ہیں، اور جانتے ہیں کہ یہ فرصت بھی چند روزہ ہے۔ یہاں سے اٹھے تو وہاں پہنچیں گے جہاں سے واپسی نہیں۔ شعر کا لہجہ طنزیہ ہے، طنز کا ہدف باغباں بھی ہے جو کہ اتنی مختصر سی فرصت بہم پہنچانے میں بھی بخل کرتا ہے اور خود وہ فرصت بھی ہے، جس کا انجام ہمیشہ ہمیشہ کی غیر حاضری ہے۔ سودا کے شعر میں ایک آزاد طنطنہ بھی ہے۔ کیوں کہ موت کی حقیقت سے خوف یا محزونی کی جگہ موجود دنیا کے مشاہدے سے شغف کا اظہار ہے۔ دونوں شخصیتوں میں ایک جلال ہے۔ ایک وقار ہے، دونوں خود آگاہ ہیں۔ لیکن میر کی خود آگاہی روحانی اور داخلی ہے۔ اس کے برخلاف سودا کی خود آگاہی خارجی دنیا کے حوالے سے ہے۔ اس لئے سطحی ہے۔ مابعد الطبیعیاتی اشاروں کی بنا پر میر کا شعر

سودا کے شعر سے بہتر ہے۔ ڈرامائی انداز کلام دونوں میں مشترک ہے۔ اگر سودا کے یہاں پہلے مصرع میں روزمرہ گفتگو کی بے ساختگی ہے تو میر کے یہاں دوسرے مصرع میں محاورے کی برجستگی ہے۔ رعایت لفظی دونوں کے یہاں ہے۔ میر کے شعر میں "آئندہ" (بمعنی "آنے والا") "آیا نہ جائے گا" کے ضلع کا لفظ ہے۔ سودا کے شعر میں "جہاں" (بمعنی "دنیا") ضلع کا لطف دے رہا ہے۔ سودا کے یہاں خفیف سا ابہام بھی ہے۔ کیوں کہ یہ واضح نہیں کیا کہ کہاں جا رہے ہیں۔ ممکن ہے عدم کو جانے کے بجائے قفس میں قید ہو جانے کی طرف اشارہ ہو۔ ملاحظہ ہو ۱۴۹۔

(۲۹)

دھوکا ہے تمام بحر دنیا
دیکھے گا کہ ہونٹ تر نہ ہو گا

۲۹/۱ شعر میں عبرانی پیغمبروں کے لہجے کی جھلک ملتی ہے۔ تنبیہ ہے، لیکن بولنے والا اپنے مخاطب سے بے تعلق نہیں ہے۔ بلکہ اس کی بھلائی برائی کی فکر رکھتا ہے۔ اسلامی بزرگوں میں حضرت شیخ عبد القادر جیلانی کے مواعظ کا بھی یہی انداز ہے۔ اسی مضمون کو میر نے یوں بھی ادا کیا ہے ؎

جہاں کا دریائے بے کراں تو سراب پایان کار نکلا
جو لوگ تہ سے کچھ آشنا تھے انھوں نے لب تر کیا نہ اپنا (دیوان ششم)

دیوان ششم کے شعر میں رعایتیں بہت خوب ہیں۔ (دریا، بے کراں، سراب، پایاں (بمعنی "تہ"، "گہرائی") تہ، لب (بمعنی "ساحل") وغیرہ۔) لیکن شعر میں وضاحت اس درجہ ہے کہ مضمون کی خوبی دب گئی ہے۔ شعر زیر بحث میں لطیف ابہام ہے۔ "بحر دنیا" بمعنی "دنیا، جو سمندر ہے" بھی ہے اور "دنیا کا سمندر، یعنی وہ سمندر جو دنیا میں ہے" بھی۔ موخر الذکر معنی لئے جائیں تو مراد یہ نکلتی ہے کہ "سمندر" بمعنی سرچشمۂ امید و سکون ہے۔ یعنی دنیا میں جو امید و سکون کے سرچشمے ہیں۔ یعنی وہ جگہیں اور چیزیں جن سے اضطراب قلب اور سوز دروں رفع ہونے کی امید ہو سکتی ہے۔ وہ سب دھوکا ہیں۔ اصل سمندر (یعنی وہ جگہیں اور چیزیں جن سے پیاس بجھ سکے اور سکون قلب حاصل ہو سکے) اس دنیا میں ہے ہی نہیں۔ "دھوکا" کے بھی دو معنی ہیں: ایک تو یہ کہ بحر دنیا مثل سراب کے ہے، جتنا ہی اس کے نزدیک جائیں، وہ اتنا ہی دور ہوتا جائے گا۔ دوسرے یہ کہ بحر دنیا اس معنی میں سراب ہے کہ نظروں کا دھوکا ہے۔ دکھائی دیتا ہے لیکن ہے نہیں۔ "ہونٹ تر نہ ہو گا" میں یہ اشارہ بھی ہے کہ بحر دنیا میں غرق تو ہو جاؤ گے، لیکن پیاس پھر بھی نہ بجھے گی۔ "گناہ گار" کو "تر دامن" بھی کہتے ہیں، لہٰذا مراد یہ نکلی کہ بحر دنیا میں غوطہ لگانے سے دامن

تو تر ہو گا، (یعنی گناہ گار تو ہو گے) لیکن ہونٹ تر نہ ہو گا. یعنی سکون نصیب نہ ہو گا۔ تخاطب کا ابہام بھی بہت خوب ہے۔ اس ایک شعر میں شاعری کی وہ تینوں آوازیں جن کا ذکر ایلیٹ نے کیا ہے، بہ یک وقت سنائی دیتی ہیں۔ (مزید ملاحظہ ہو ۳۹/۱ اور ۳۹/۳۔) وہ تین آوازیں ہیں (۱) شاعر خود اپنے آپ سے بات کر رہا ہے۔ (۲) شاعر کسی اور سے مخاطب ہے، اور (۳) کسی اور کی زبان سے گفتگو کر رہا ہے۔ ان آوازوں کو بالترتیب غنائیہ (lyrical) بیانیہ (narrative) اور ڈرامائی (dramatic) بھی کہہ سکتے ہیں۔ میر طاہر وحید نے بھی اس مضمون کو کہا ہے، لیکن اس قدر پھیلا کر، کہ لطف کم ہو گیا ہے ؎

دیدم آں چشمۂ ہستی کہ جہانش نامند
آں قدر آب کز و دست تواں شست نہ داشت

(میں نے اس چشمۂ ہستی کو، جسے دنیا کہتے ہیں، دیکھا۔ اتنا
پانی بھی نہ تھا کہ ہاتھ دھل سکتا۔)

میر نے عجب شور انگیز شعر کہا ہے۔ تقلیل الفاظ بھی غضب کی ہے۔ پھر ہونٹ تر ہونے میں جو معنویت ہے وہ ہاتھ دھونے میں نہیں ہے۔

(۳۰)

۹۰۱ دل جو تھا اک آبلہ پھوٹا گیا
رات کو سینہ بہت کوٹا گیا

طائر رنگ حنا کی سی طرح
دل نہ اس کے ہاتھ سے چھوٹا گیا

میں نہ کہتا تھا کہ منہ کر دل کی اور
اب کہاں وہ آئینہ ٹوٹا گیا

دل کی ویرانی کا کیا مذکور ہے
یہ نگر سو مرتبہ لوٹا گیا

میرؔ کس کو اب دماغ گفتگو
عمر گذری ریختہ چھوٹا گیا

۳۰/۱ آبلے میں پانی ہوتا ہے اور دل میں خون۔ دل کو آبلہ کہنے میں کنایہ یہ ہے کہ رنج و غم کے باعث سارا خون پانی ہوگیا تھا۔ "اک آبلہ" میں اشارہ یہ ہے کہ سینے میں بہت سے آبلے تھے اور دل بھی انھیں میں سے ایک تھا۔ آبلے میں کھٹک یا دھڑکن نہیں ہوتی۔ لیکن دل میں دھڑکن ہوتی ہے۔ وہ دل جو آبلہ بن گیا ہو اس میں دل کی اصل صفت باقی نہیں رہی۔ اس لئے اس کا پھوٹ کر بہہ جانا ہی ٹھیک ہے۔ سینہ کوٹا گیا کہہ کر دل کے پھوٹ بہنے کا جواز بھی فراہم کر دیا ہے۔

ضامن علی جلال نے بھی آبلے کی طرح دل کے پھوٹ بہنے کا مضمون اچھا کہا ہے ؎

کیا بتاؤں دل کا حال کہ فرقت میں بہ گئے

بہتیرے تب مرے سینے سے چھوٹ کر

جلال کے یہاں الفاظ کی کثرت نہ ہوتی تو شعر اور بھی اچھا ہوتا۔

۳۰/۲ فارسی میں رنگ کو طائر سے تشبیہہ دیتے ہیں۔ کیونکہ رنگ کے غائب ہوجانے یا ہلکا پڑجانے کو "رنگ پریدن" (رنگ اڑنا) کہتے ہیں۔ اردو میں بھی "رنگ اڑنا" مستعمل ہے۔ دل کو بھی طائر سے تشبیہہ دیتے ہیں۔ شعر زیر بحث میں "نہ" تنبیہ اور تاکید کے لئے ہے۔ مراد یہ ہے کہ جس طرح طائر رنگ حنا معشوق کے ہاتھ سے اڑ کر واپس نہیں آتا۔ اسی طرح میرا دل بھی بس اس کے ہاتھ سے چھوٹا تو ہمیشہ ہمیشہ کے لیے گیا۔ "گیا" کثیر المعنی ہے۔ یعنی "تباہ ہوا" "مرگیا"، "غائب ہوگیا"، "بے نام و نشاں ہوگیا" سب معنی موجود ہیں۔ دل جب تک معشوق کے ہاتھ میں رہے، ٹھیک ہے۔ ایک بار چھوٹ گیا تو اس کا کچھ ٹھکانا نہیں کہ کہاں تباہ ہو۔ کہاں مرے۔ دوسرے مصرعے کی نثر یوں ہوگی: "دل اس کے ہاتھ سے چھوٹا نہ (اور) گیا۔" دل میں چونکہ خون ہوتا ہے اس لیے اس کو طائر رنگ حنا کہنا بھی پر لطف ہے۔

۳۰/۳ شعر کا مخاطب معشوق بھی ہوسکتا ہے اور متکلم بھی۔ معشوق سے کہتے ہیں کہ میرا دل آئینے کی طرح تھا۔ یعنی تو اس میں اپنا منہ دیکھ کر اپنی تزئین کرسکتا تھا۔ یعنی اس میں اپنی حقیقت اور اپنا حسن دریافت کرسکتا تھا۔ لیکن تو نے دل کی طرف منھ نہ کیا، اور اب وہ آئینہ ٹوٹ چکا ہے (یعنی دل میں صفا باقی نہیں رہ گئی۔ یا دل میں تاب عشق نہ رہی۔) اگر متکلم خود مخاطب ہے تو معنی یہ نکلے کہ تیرا دل آئینے کی طرح تھا۔ جس میں تیری حقیقت جلوہ گر تھی (یا تمام حقائق جلوہ گر تھے۔) تو نے دل کی طرف منھ نہ کیا، اپنی حقیقت سے بے خبر رہا، اور اب وہ آئینہ ٹوٹ چکا ہے۔ "نہ" اس شعر میں بھی تاکیدی ہے۔ نثر یوں ہوگی: "میں کہتا نہ تھا کہ دل کی اور منھ کر۔"

۳۰/۴ ملاحظہ ہو ۲۷/۱۔ مصرع اولیٰ میں "کیا مذکور ہے" برجستگی اور ایجاز کے اعتبار سے ۱۳/۱ کے "القصہ" کا ہم پلہ ہے۔

۳۰/۵ شعر کو تخلیقی اظہار کہتے ہیں۔ لیکن میر نے اس مضمون کو ترقی دے کر یہ کہا ہے کہ شاعر کی اصلی گفتگو اس کی شاعری ہے۔ یہ گفتگو اظہار حال کے لیے بھی ہے اور اخفائے حال کے لیے بھی۔ اس بات کو دیوان اول ہی میں یوں ظاہر کیا ہے ؎

کیا تھا ریختہ پردہ سخن کا
سو ٹھہرا ہے یہی اب فن ہمارا

شعر زیر بحث میں "ریختہ" (بمعنی "گرا ہوا۔ پڑا ہوا") اور "چھوٹا گیا" میں ضلع کا لطف ہے۔ ملاحظہ ہو ۳۶/۱۔

(۳۱)

۹۵ اے دوست کوئی مجھ سا رسوا نہ ہوا ہوگا
دشمن کے بھی دشمن پر ایسا نہ ہوا ہوگا

ہے قاعدۂ کلی یہ کوے محبت میں — کُلّی۔ عام۔ جو ہر جگہ اور
دل گم جو ہوا ہوگا پیدا نہ ہوا ہوگا — ہر صورت میں صحیح ہو

اس کہنہ خرابے میں آبادی نہ کر منعم — منعم۔ دولت مند، فیاض
یک شہر نہیں یاں جو صحرا نہ ہوا ہوگا

صد نشتر مژگاں کے لگنے سے نہ نکلا خوں
آگے تجھے میر ایسا سودا نہ ہوا ہوگا — آگے۔ پہلے

۳۱/۱ شعر معمولی ہے۔ لیکن اس میں تھوڑا پیچ ہے۔ دشمن کا دشمن تو دوست ہوتا ہے۔ اس لئے " دشمن کے بھی دشمن پر ایسا نہ ہوا ہوگا " کے معنی ہوں گے "دوست پر بھی ایسا نہ ہوا ہوگا۔" ظاہر ہے کہ یہ معنی مناسب نہیں۔ لہٰذا " پر " کے معنی " لیکن " فرض کرنا ہوں گے اور دوسرے " دشمن " کے بعد " ہیں " محذوف سمجھنا ہوگا۔ اب مفہوم یہ نکلا کہ دشمن کے بھی دشمن ہیں، جو اس کی بربادی اور رسوائی پر آمادہ رہتے ہیں۔ لیکن ان دشمنوں نے بھی میرے دشمن پر وہ نہ کیا ہوگا جو تونے (جو میرا دوست ہے) میرے ساتھ کیا۔

۳۱/۲ " کوے محبت میں " کا تعلق دوسرے مصرعے سے ہے۔ شعر کی نثر یوں ہوگی:
" یہ قاعدۂ کلی ہے (کہ) جو دل کوے محبت میں گم ہوا ہوگا (وہ پھر) پیدا

(بمعنی "ظاہر") نہ ہوا ہوگا۔ ایسے شعر کو، جس کے دوسرے مصرعے کی عبارت پہلے مصرعے کی کچھ عبارت ملائے بغیر مکمل نہ ہوتی ہو۔ اصطلاح میں "معقد" ("الجھا ہوا") کہتے ہیں۔ بعض لوگوں نے اسے عیب کہا ہے۔ حالاں کہ یہ طریقہ اردو فارسی شاعری میں شروع سے رائج ہے۔ اور کسی مستند کتاب میں اسے عیب نہیں بتایا گیا۔ محمد حسین آزاد "آب حیات" میں ذوق کے بیان میں ذوق کا یہ شعر نقل کرتے ہیں ؂

منھ اٹھائے ہوئے جاتا ہے کہاں تو کہ تجھے
ہے ترا نقش قدم چشم نمائی کرتا

وہ لکھتے ہیں کہ کلب حسین خاں نادر نے اپنی کتاب "تلخیص معلی" میں اعتراض کیا ہے کہ "'تجھے' دوسرے مصرعے کا حق ہے" پہلے مصرعے میں نہیں لانا چاہیے۔ محمد حسین آزاد لکھتے ہیں کہ "اس کا جواب مجھے نہیں آتا۔" اگر واقعی آزاد کو اس مہمل اعتراض کا جواب نہ بن پڑا تو تعجب کی بات ہے۔ ممکن ہے انھوں نے طنزیہ لکھا ہو، اور مراد یہ ہو کہ اعتراض لایعنی ہے، یا شاید مراد یہ ہو کہ اعتراض چنداں اہم نہیں۔ بہرحال، حقیقت یہ ہے کہ معقد اشعار ہر استاد کے یہاں موجود ہیں۔ ایک بات یہ بھی ہے کہ اگر مصرع کی نثر یوں کی جائے: "کوے محبت میں یہ قاعدہ کلی ہے" تو پھر یہ شعر معقد نہیں رہتا۔ لیکن میر کے یہاں معقد شعر بہرحال موجود ہیں مثلاً ۱۵/۲۔

۳۱/۴ شہر آباد ہوتے ہیں، پھر اجڑ جاتے ہیں، پھر آباد ہوتے ہیں۔ کوئی شہر ایسا نہیں جو کسی نہ کسی وقت صحرا میں تبدیل نہ ہوا ہو، اس لئے آبادی کرنے کے لئے کوئی جگہ معتبر نہیں۔ جو جگہ بار بار آباد ہو اور اجڑے اسے کہنہ خرابہ ہی کہنا چاہیے۔ ہر شہر اجڑ جاتا ہے، یہ ایک عام سی بات ہے۔ میر نے نیا مضمون پیدا کیا ہے کہ کوئی شہر ایسا نہیں جو پہلے صحرا نہ بن چکا ہو۔ کل شیٔ یرجع الی اصلہ (ہر چیز اپنی اصل پر لوٹتی ہے) کے مصداق ہر شہر کو اپنی اصلی شکل (یعنی صحرا) پر لوٹنا ہوگا۔ یہ انداز بیان، کہ ہر شہر دراصل صحرا تھا، پر لطف ہے۔ ناسخ نے بھی اس مضمون کو

خوب نظم کیا ہے۔ لیکن ان کا پہلا مصرع تکلف سے خالی نہیں ؎

ہے نشانِ شمع روشن ہر چراغِ چشمِ غول
ہو چکا ہے بارہا آباد جو ویرانہ ہے

میر کے شعر میں "کہنہ خرابہ" کو دنیا کا استعارہ بھی فرض کر سکتے ہیں۔ پھر مفہوم یہ ہوگا کہ دنیا ساری کی ساری اجڑتی بستی رہتی ہے اور بے اعتبار ہے۔ ایسی جگہ گھر بنانے سے کوئی فائدہ نہیں۔ ناصر کاظمی نے اس مضمون کو عجیب افسانوی اور استعاراتی رنگ دے دیا ہے۔ زمانۂ حال کا صیغہ استعمال کرکے ناصر کاظمی نے شعر کو ہمارے زمانے کا استعارہ بنا دیا ؎

یہاں جنگل تھا آبادی کے پہلے
سنا ہے میں نے لوگوں کی زبانی

۳۱/۱ آتش اس مضمون کو بہت آگے لے گئے ہیں۔ ان کا شعر بجا طور پر ضرب المثل ہو گیا ہے ؎

بڑا شور سنتے تھے پہلو میں دل کا
جو چیرا تو اک قطرۂ خوں نہ نکلا

لیکن ممکن ہے آتش کے سامنے میر کا یہ شعر بھی رہا ہو ؎

غیرت سے میر صاحب سب جذب ہو گئے تھے
نکلا نہ بوند لوہو سینہ جو ان کا چیرا

میر کے شعر زیر بحث میں دو مفہوم ہیں۔ ایک تو یہ کہ جنون عشق کے باعث سارا خون خشک ہو گیا تھا۔ جب چارہ گر نے فصد لینے کے لیے نشتر لگایا (یہاں معشوق خود چارہ گری کر رہا ہے، یہ مزید لطف ہے) تو سیکڑوں نشتر لگنے کے بعد بھی خون نہ نکلا۔ دوسرا مفہوم عاشق کی سخت جانی کا ہے۔ معشوق نے سیکڑوں بار مژگان کے نشتر چبھوئے۔ لیکن عاشق اس قدر کڑے دل کا تھا کہ اس کے خون ہی نہ نکلا۔ "سودا" کا لفظ خوب رکھا ہے، کیونکہ پرانے زمانے میں جنون کا علاج فصد کھولنا بھی تھا، اور عشق کو "سودا" اور "جنون" بھی کہتے ہیں۔ ملاحظہ ہو ۹۰/۲۔

(۳۲)

تابہ مقدور انتظار کیا
دل نے اب زور بے قرار کیا زور = بہت زیادہ

یہ توہم کا کارخانہ ہے ۱۰۰
یاں وہی ہے جو اعتبار کیا

صد رگ جاں کو تاب دے باہم
تیری زلفوں کا ایک تار کیا

فقیروں سے بے ادائی کیا
ن میٹھے جو تم نے پیار کیا

سخت کافر تھا جن نے پہلے میر
مذہب عشق اختیار کیا

۳۲/۱ مطلع برائے بیت رکھا گیا ہے۔ لیکن اس میں بھی ایک نکتہ ہے۔ مقدور بھر انتظار کرنے کے بعد اب دل کی بے قراری کے ہاتھوں مجبور ہو گئے ہیں۔ لیکن یہ ظاہر نہیں کیا ہے کہ دل کی اس بے قراری کا نتیجہ کیا نکلے گا ؟ شہر چھوڑ کر ویرانے کو نکل جائیں گے۔ یا اپنا سر پھوڑ لیں گے۔ یا عشق ہی کو ترک کر دیں گے (یعنی انتظار کرنا چھوڑ دیں گے۔) صبر۔ اور صبر کے جاتے رہنے کا مضمون میر نے دیوان اول ہی کے اس شعر میں خوب باندھا ہے ؎

اتنی گذری جو ترے ہجر میں سو اس کے سبب
صبر مرحوم عجب مونس تنہائی تھا

۲/۳۲ یہ شعر گوتم بدھ کے اس قول کی یاد دلاتا ہے کہ جو کچھ ہم نے سوچا ہے، ہم وہی کچھ ہیں - All that we are is all that we have thought لیکن محمد حسن عسکری نے اس کو صوفیانہ شعر مان کر اس کی خوب تشریح کی ہے عسکری کہتے ہیں : " اس شعر کا مطلب یہ نہیں لینا چاہئے کہ ہر خیال بے بنیاد ہے۔ اس لئے انسان یا کائنات کی ہستی بے حقیقت ہے اور نہ یہ مطلب کہ ہر خیال درست ہے، اس لئے ہر آدمی کے لئے حقیقت وہی ہے جو اس کے خیال میں آئے۔ میر تو وہم کے مثبت اور منفی دونوں پہلو بیان کر رہے ہیں۔ دنیا تو ہم کا کارخانہ ضرور ہے۔ کیوں کہ وہم کے بغیر اس کا ادراک ممکن ہی نہیں۔ مگر "جو اعتبار کیا "... یعنی وہم نے محسوسات میں سے جو معنی اخذ کئے اگر وہ محض ایجاد بندہ ہیں تو آدمی کے لئے ہستی فریب بن جائے گی ۔ ۔ ۔ لیکن اگر یہ معنی عقل سلیم اور وحی کے مطابق ہیں تو وہم کے ذریعہ آدمی کے لئے معرفت کا دروازہ کھل جائے گا۔ آپ پوچھیں گے کہ اگر شعر میں یہ اثباتی پہلو موجود ہے تو میر نے صاف کیوں نہیں کہا، اور کچھ نہیں تو اشارہ ہی کر دیتے۔ جواب میں عرض ہے کہ یہی اس شعر کی بلاغت ہے۔ شعر میں جو مطلب پنہاں ہیں ان کے دو درجے تو بیان ہو چکے۔ تیسرے درجے میں اثبات پھر نفی بن جاتا ہے۔ مگر اس نفی کا تعلق عام آدمیوں سے نہیں۔ بلکہ عارفین سے ہے، کیوں کہ شعر میں اس حدیث کی ترجمانی ہو رہی ہے: ما عرفناک حق معرفتک۔ کنہ ذات کی معرفت کسی کو حاصل نہیں ہو سکتی۔ حواس ظاہری و باطنی کو تو چھوڑیئے۔ لطائف ستہ کے ذریعے بھی نہیں۔ چناں چہ اس شعر میں " وہم ' کا لفظ لطائف ستہ پر بھی دلالت کرتا ہے، اور پوری جامعیت کے ساتھ استعمال ہوا ہے۔ چوں کہ معرفت کا یہ درجہ حاصل ہونا ممکن ہی نہیں۔ اس لیے عارف پر ایک قسم کی یاس اور قبض کی کیفیت طاری ہوتی ہے۔ یہی حال اس شعر میں ظاہر ہوا ہے۔ لیکن اس نفی میں پھر اثبات ہے۔ بلکہ یوں کہیۓ کہ یہی قبض اصل میں بسط ہے۔ حضرت ابو بکر رضی اللہ عنہ نے معرفت کی کیفیت کچھ ان الفاظ میں بیان کی ہے کہ ادراک کا یہ بات جان لینا کہ ادراک معرفت سے عاجز ہے۔ میر کے شعر میں قبض اور حیرت محمودہ کی کیفیت زیادہ جھلکتی ہے "۔ عسکری صاحب کی باریک بینی میں کلام نہیں۔ لیکن

میرا خیال ہے ان کی شرح شعر کے دونوں بنیادی الفاظ " توہم " اور " اعتبار " کے ساتھ انصاف نہیں کرتی۔ " توہم " ان چیزوں کو موجود فرض کرنے (یعنی " وہم " کے ذریعہ ان کو حقیقی تصور کرنے) کو کہتے ہیں جو معدوم ہوتی ہیں۔ " اعتبار " سے مراد ہے " یقین کرلینا "۔ یعنی " اعتبار " میں یہ شرط نہیں کہ جس بات یا جس چیز پر اعتبار کیا جائے وہ واقعی ہو۔ یا ویسی ہی ہو جیسا اس کو اعتبار کیا جارہا ہے۔ اب شعر کی بعض اور معنویتوں پر غور کیجئے: " یہ " سے مراد " دنیا " بھی ہوسکتی ہے۔ اور کوئی ایسا عالم یا کیفیت بھی، جس میں شاعر خود کو پاتا ہے۔ یعنی شاعر اپنے روحانی یا ذہنی سفر میں کسی کیفیت سے دوچار ہے۔ جس کے بارے میں اس کو گمان گذرتا ہے کہ شاید یہ۔ جو وہ دیکھ رہا ہے، محض اس کے وہم کی پیداوار ہے۔ لفظ " کارخانہ " پر غور کیجئے: یہ لفظ عام طور پر حیرت یا تحقیر کا اظہار کرنے کے لئے بولا جاتا ہے۔ ایسی چیز کو، جس کے صائب ہونے کے بارے میں شبہہ ہو۔ " کارخانہ " کہا جاتا ہے۔ اس لفظ کی دوسری معنویت ہے " کام کرنے کی جگہ۔ وہ جگہ جہاں چیزیں بنتی ہیں "۔ لہٰذا دنیا ایک کارخانہ ہے۔ یہاں کی ہر چیز مصنوعی اور فرضی ہے۔ اور اس کارخانے کا مہتمم یا روح وروان " وہم " ہے۔ " یاں وہی ہے جو اعتبار کیا " سے معنی یہ بھی نکلتے ہیں کہ اگر ہم کسی چیز کے وجود سے انکار کردیں تو وہ معدوم ٹھہرتی ہے۔ (اگر ہم اعتبار نہ کریں کہ دنیا ہے، تو دنیا واقعی نہیں ہے۔) غیرمعمولی شعر کہا ہے۔ شعر کیا ہے۔ معجزہ ہے۔ لہجہ بھی کس قدر باوقار لیکن بے رنگ ہے۔ نہ رنج ہے نہ مسرت، نہ وہ جوش وانبساط جو کسی چیز کو سمجھ لینے سے حاصل ہوتا ہے۔ معلوم ہوتا ہے ایک شخص مراقبے سے برآمد ہوکر اپنے مکاشفے کو روزمرہ کی زبان میں بیان کررہا ہے۔

میر نے اس مضمون کو فارسی میں بھی کہا ہے؎

بستۂ وہم است نقش زندگی

ورنہ ہستی اعتبارے بیش نیست

(زندگی کا نقش وہم کا بنایا ہوا ہے۔

ورنہ ہستی کی حقیقت اعتبار سے زیادہ نہیں۔)

اس شعر کے ذریعہ اردو شعر کا مفہوم سمجھنے میں آسانی ہوتی) ہے، ورنہ خود یہ شعر چنداں قابل ذکر نہیں۔

۳۴/۳ رگ جاں ایک موٹی رگ ہوتی ہے۔ لیکن چوں کہ جان کو اس پر منحصر سمجھا جاتا ہے۔ اس لئے اس کو لطیف بھی فرض کرتے ہیں۔ معشوق کی زلف لطیف تر ہے اور اس میں چمک بھی ہے۔ لفظ "تاب" دو معنی رکھتا ہے، "چمک" اور "آپس میں گتھا ہوا"۔ دونوں معنی یہاں مناسب ہیں۔ "تاب دادن" فارسی کا ایک محاورہ بھی ہے۔ اس کے معنی ہیں "بھڑکانا"، "چمکانا"، "تیز کرنا"، "رسی یا دھاگے کو پیچ دینا"۔ ایک بات یہ بھی ہے کہ رگ جان ممد حیات ہوتی ہے۔ لہٰذا سب کو عزیز بھی ہے۔ یہاں معشوق کی زلف کا ایک تار سو رگ جاں کے برابر ہے۔ یعنی سو رگ جاں کی طرح حیات بخش اور عزیز ہے۔ "تاب" بمعنی "چمک" اور "تار" بمعنی "تاریک" میں بھی ایک مناسبت ہے۔ گویا زلف کے ایک تار کی سیاہی سو رگ جاں کی چمک کے برابر ہے۔

۳۴/۴ اس۔ اور اس طرح کے دوسرے اشعار پر محمد حسن عسکری کا اظہار خیال لائق توجہ ہے۔ عسکری صاحب کہتے ہیں: "میر، عاشق سے زیادہ انسان ہے۔ کم سے کم عاشق ہونے کے بعد وہ اپنی انسانیت کو نہیں بھولا۔ وہ اپنے ساتھ کوئی مخصوص رعایت نہیں چاہتا جو دوسرے انسانوں سے نہ کی جاسکتی ہو ... محبوب سے شکایت کرتا ہے تو بھی اس طرح جیسے ایک انسان دوسرے انسان سے شکایت کرتا ہے۔" شعر زیر بحث میں ایک بات اور بھی ہے۔ اردو شاعری کے عام عاشق (اور خود اپنی شاعری میں جس طرح کا عاشق میر نے عام طور پر پیش کیا ہے) اس کے برخلاف، اس شعر میں میر نے معشوق کے پاس آبیٹھنے کی شرط یہ رکھی ہے کہ معشوق، پیار اور مہربانی سے پیش آئے۔ ایسا نہیں کہ معشوق دھتکارتا رہے

اور ہم پھر بھی اس کے دامن سے اپنے کو باندھ رکھیں۔ خود کو فقیر کہہ کر اپنا استغنا کس خوبی سے ظاہر کیا ہے۔ عاشق کی خود داری کے مضمون پر مبنی اشعار میر کے یہاں بہت زیادہ نہیں ہیں۔ لیکن عام اردو شاعری کے مقابلے میں زیادہ ہیں۔ دیوان دوم کے یہ دو شعر ملاحظہ ہوں ؎

شیوہ اپنا بے پروائی نومیدی سے ٹھہرا ہے
کچھ بھی وہ مغرور دبے تو منت ہم سو بار کریں
ہم تو فقیر ہیں خاک برابر آ بیٹھے تو لطف کیا
ننگ جہاں لگتا ہو ان کو واں وے ویسی عار کریں

اسی شعر کے بارے میں محمد حسن عسکری نے ایک اور مضمون میں کہا ہے کہ یہ شعر میر کی اس کش مکش کا اظہار کرتا ہے "جس میں انسانی رشتوں کے تقاضے کا خیال بھی ہو اور انسانوں کے درمیان جو ناقابل عبور خلیج ہوتی ہے، اس کا احساس بھی"۔

۳۲/۵ "کافر" اور "مذہب" کا تضاد خوب رکھا ہے۔ آرزو لکھنوی نے غالباً اسی سے استفادہ کرکے اپنا مقطع کہا ہوگا ؎

آرزو عشق میں ہے پیر طریق
یہ چلن اس جوان سے نکلا

میر کے یہاں نکتہ یہ بھی ہے کہ جس شخص نے سب سے پہلے مذہب عشق اختیار کیا ہوگا، وہ گویا اس مذہب کا پیغمبر ہوا۔ جس مذہب کا پیغمبر ہی سخت کافر ہو، اس کے دوسرے ماننے والے بھلا کس طرح کے ہوں گے! محمد حسن عسکری نے اس شعر کو بھی میر کے "انسان پن" کا نمونہ کہا ہے۔

(۳۳)

پھوٹا کئے پیالے لنڈتا پھرا قرابہ — قرابہ : بہت بڑی بوتل، منکا
مستی سے میری تھا یاں اک شور اور شرابا

۱۰۵ باہم ہوا کریں ہیں دن رات نیچے اوپر
یہ نرم شانے لونڈے ہیں مخمل دو خوابہ — مخمل دو خوابہ : وہ مخمل جس کے دونوں طرف روئیں ہوں

ان صحبتوں میں آخر جانیں ہی جاتیاں ہیں
نے عشق کو ہے صرفہ نے حسن کو محابا — صرفہ : خرچ ہوجانا، فائدہ کنجوسی، لحاظ

وے دن گئے کہ آنکھیں دریا سی بہتیاں تھیں
سوکھا پڑا ہے اب تو مدت سے یہ دوآبہ

اب شہر ہر طرف سے میدان ہو گیا ہے
پھیلا تھا اس طرح کا کاہے کو یاں خرابہ

۳۳/۱ پہلے مصرعے میں کس قدر عمدہ صوتی پیکر رکھے ہیں اور آوازوں کا ٹکراؤ کس قدر خوب ہے۔ "شور اور شرابا" کی پوری کیفیت سامنے آگئی ہے۔ "مستی" کے ساتھ "شرابا" بھی بہت خوب ہے۔ یہ جرأت بھی قابل داد ہے کہ اگرچہ "شرابا" عام طور پر تابع مہمل کے طور پر "شور" کے ساتھ استعمال ہوتا ہے (شور شرابا) لیکن میر نے اسے ایک مستقل اسم کے طور پر استعمال کیا ہے۔ پھر یہ بھی ہے کہ پیالہ پھوٹنے کی مناسبت سے "شور" ہے اور قرابہ لنڈھنے کی مناسبت سے "شرابا" ہے۔ تمام نسخوں میں اس غزل کے تمام قافیے الف سے لکھے گئے ہیں۔ یعنی "قرابا" "خرابا" وغیرہ۔ لیکن میرے خیال میں اس کی ضرورت نہیں۔ اور شاید میر نے

اس طرح لکھا بھی نہ ہو۔ کوئی ضروری نہیں کہ اگر قافیے سے الف کی آواز پیدا ہو تو اس کی چھوٹی ہ کو الف سے بدل دیا جائے۔ مطلع میں چوں کہ دوسرے مصرعے کا قافیہ بہر حال الف سے لکھا جائے گا۔ اس لئے اس غزل کو ردیف الف میں رکھنے میں کوئی ہرج نہیں۔ لیکن بہتر ہوتا اگر اسے ردیف ہائے ہوز میں رکھا جاتا۔ کیوں کہ مصرع اولیٰ کا قافیہ (قرابہ) ہائے ہوز ہی سے درست ہے۔ اگر ہائے ہوز والے لفظ کو الف سے قافیہ کرنے کی صورت میں ہائے ہوز کو الف سے لکھنے پر اصرار کیا جائے تو "مباحثہ" کو "مباحثا"، "آئندہ" کو "آئندا" اور "شکستہ" کو "شکستا" لکھنے کی مہملیت کو اختیار کرنا پڑے گا۔ ملاحظہ ہو ۴۵/۱۔

۳۳/۲ یہ شعر میر کے کمال شاعری کا نمونہ ہے۔ کیوں کہ موضوع اور انداز بیان کی عریانی کے باوجود شعر میں اس قسم کی رکاکت نہیں آئی جس کے نمونے جرأت اور انشا کے یہاں نظر آجاتے ہیں۔ نرم شانہ لڑکوں کی ہم جنسی اور ہم صحبتی کے خیال سے شاعر لطف اندوز تو ہو رہا ہے۔ لیکن شعر میں ہونٹ چاٹنے یا خود لذتی کی کیفیت نہیں ہے۔ بلکہ ایک خفیف سا طنز ہے۔ "نرم شانہ" کے معنی ہیں "کمزور، وہ جو زیادہ بوجھ نہ اٹھا سکے۔" آسی نے اس سے "آسانی سے کہنا مان لینے والا" کے معنی برآمد کئے ہیں۔ یا ممکن ہے آسی نے "نرم شانہ" اور "نرم گردن" کو مترادف سمجھا ہو۔ کیوں کہ "نرم گردن" کے معنی "مطیع" ہیں۔ وارستہ نے "مصطلحات شعرا" میں طالب آملی کا ایک شعر نقل کیا ہے جس سے "نرم شانہ" بمعنی "کمزور" اور "کندھا جھکائے ہوئے" کو تقویت ملتی ہے۔ چوں کہ کم سن لڑکوں کے بھی کندھے بالکل سیدھے نہیں ہوتے۔ اس لیے میر کا صرف بہت خوب معلوم ہوتا ہے۔ میرا خیال ہے کہ میر نے اس لفظ کو یہاں نہ محاورے کے طور پر باندھا ہے اور نہ استعاراتی معنی میں۔ بلکہ لغوی معنی "نرم و نازک کندھوں والے" ہی مراد لئے ہیں۔ اس خیال کو اس بات سے بھی تقویت پہنچتی ہے کہ اس معنی میں "نرم شانہ" میر نے دیوان چہارم میں بھی باندھا ہے ؂

چھو سکتے بھی نہیں ہیں ہم پلٹے بال اس کے
ہیں شانہ گیرے جو یہ لڑکے نرم شانہ

۳۳/۳ "صرفہ" کو کئی معنی میں کیا خوب استعمال کیا ہے۔ یہ ایک شعر پورے پورے دیوانوں پر بھاری قرار دیا جائے تو غلط نہ ہوگا۔ پہلے مصرعے میں ٹھنڈی سانس بھرنے کی کیفیت ہے، لیکن دوسرے میں عجیب وغریب غرور اور طنطنہ ہے۔ عشق ختم ہی ہونے میں نہیں آتا، اور حسن کو خوں ریزی میں کوئی تکلف نہیں۔ عشق اگر کنجوس نہیں تو حسن بھی بے نہایت ہے۔ ایک مسلسل منظر ہے جو محض ان دو الفاظ "صرفہ" اور "محابا" کے ذریعہ نظم ہوگیا ہے۔ "صحبتوں" کا لفظ بھی معنی خیز ہے، کیوں کہ اس میں ساتھ اٹھنے بیٹھنے، باہم معاملہ کرنے کا پہلو پنہاں ہے۔ عشق اور حسن میں ایک دائمی آویزش ہے، لیکن دونوں کا چولی دامن کا ساتھ بھی ہے۔ اس لئے اس پورے ڈرامے پر کوئی استعجاب، کوئی شکایت، کوئی صدمہ نہیں۔ مضمون تاسف کا ہو، لیکن لہجے میں درماندگی کی جگہ وقار، تمکنت اور تجربہ کاروں کا سا دانش مندانہ انداز ہو، یہ طرز میرے بہتر کسی کو نہ آیا۔

۳۳/۴ مشہور ہے کہ دو آبے کا مضمون میر نے بقاء اللہ بقا اکبرآبادی کے یہاں سے اٹھایا تھا۔ بقا کے دو شعر محمد حسین آزاد نے "آب حیات" میں نقل کئے ہیں ؎

ان آنکھوں کا نت گریہ دستور ہے
دو آبہ جہاں میں یہ مشہور ہے
سیلاب سے آنکھوں کے رہتے ہیں خرابے میں
ٹکڑے جو مرے دل کے بستے ہیں دو آبے میں

محمد حسین آزاد کہتے ہیں: "میر صاحب نے خدا جانے سن کر کہا یا توارد ہوا۔ بہرحال، بقا نے ناراض ہو کر میر کی ہجو میں قطعہ لکھا ؎

میر نے گر ترا مضمون دوآبے کا لیا
اے بقا تو بھی دعا دے جو دعا دینی ہو
یا خدا میر کی آنکھوں کو دوآبہ کر دے
اور بینی کا یہ عالم ہو کہ تربینی ہو[1]

لیکن حق یہ ہے کہ میر نے اس مضمون کو کہیں کا کہیں پہنچا دیا ہے۔ ان کا شعر انتہائی پیچ دار ہے۔ اس کے برخلاف بقا کے دونوں شعر بالکل سطحی ہیں۔ اور دوسرا شعر تو بے حد تصنع پر مبنی ہے۔ بلکہ بقا کے ہجویہ قطعے کا دوسرا شعر واقعی لاجواب ہے۔ بہرحال، میر کے شعر میں یہ بات نہیں کھلتی کہ آنسو اس لئے خشک ہوئے ہیں کہ اب رونے کا دل نہیں چاہتا، یا اس لئے کہ اس قدر روئے ہیں کہ اب آنسو بالکل ختم ہو گئے۔ غالب کے مندرجۂ ذیل شعر میں بھی یہی بات ہے ؎

غالب زبس کہ سوکھ گئے چشم میں سرشک
آنسو کی بوند گوہر نایاب ہو گئی

لیکن غالب کا پہلا مصرع فضول ہے۔ اس کے برخلاف میر کے دونوں مصرعے بر کے کارآمد ہیں۔ پہلے مصرعے میں لفظ "دریا" کا آہنگ اس قدر کارگر ہے کہ موجوں کے امڈنے کی کیفیت سامنے آجاتی ہے۔ "وے دن گئے" کی جگہ کوئی تاسف آمیز کلمہ یا توضیحی کلمہ ہوتا تو ابہام کی پیدا کردہ معنویت حاصل نہ ہوتی۔ غم سے جی اس قدر اکتا جائے کہ غم ہی ترک ہو جائے۔ یا غم دل کی گہرائیوں میں اس طرح پیوست ہو جائے کہ اس کا اظہار آنسوؤں کی شکل میں نہ ہو سکے۔ یا اس قدر روئے ہوں کہ اب رونے کے لئے آنسو ہی نہ ہوں۔ یہ سب انتہائے غم کی

---

[1] دیوان بقا مرتبہ خواجہ احمد فاروقی میں قطعہ یوں درج ہے ؎

میر نے تو ترا مضمون دوآبے کا لیا — پر بقا تو یہ دعا کر جو دعا دینی ہو
یا خدا میر کے دیدوں کو دوآبا کر دے — اور بینی یہ بہا اس کی کہ تربینی ہو

ظاہر ہے کہ محمد حسین آزاد کا متن بہتر ہے۔ ممکن ہے بعد کے لوگوں نے اصل پر اصلاح کر دی ہو۔

منزلیں ہیں۔ انداز بیان کی بظاہر بے رنگی نے معنی کے یہ سب امکانات روشن کردیئے۔ اس کے برخلاف۔ فانی نے اسی مضمون کو ادا کرنے میں وضاحت سے کام لے کر شعر کو محدود کر دیا۔ حالاں کہ "دل کے لہو کا کال نہ تھا" بہت موثر فقرہ ہے۔ اور شعر کو پامال ہونے سے محفوظ رکھتا ہے ؎

فانی جس میں آنسو کیا دل کے لہو کا کال نہ تھا
ہائے وہ آنکھ اب پانی کی دو بوندوں کو ترستی ہے

میر نے اس شعر میں بھی بے چارگی کے مضمون کو اپنے مخصوص وقار کے ساتھ ادا کیا ہے۔ آنکھوں کے دریا ہونے اور پھر سوکھ جانے کا مضمون میر نے اور جگہ بھی باندھا ہے۔ لیکن ہر جگہ وہ بات نہیں آسکی جو شعر زیر بحث میں ہے! اس میں "دوآبہ" کے پیکر کا کچھ نہ کچھ دخل ضرور ہے۔ اور اس حد تک میر کو بقا اکبرآبادی کا مرہون منت کہنا ہی پڑے گا ؎

آگے دریا تھے دیدۂ تر میر (دیوان اول)
اب جو دیکھو سراب ہیں دونوں

دریا سی آنکھیں بہتی ہی رہتی تھیں سو کہاں
ہوتی ہے کوئی کوئی پلک اب تو تر کبھو (دیوان سوم)

آنکھوں کے خشک ہوجانے کا مضمون میر نے دیوان ششم میں ایک جگہ خوب باندھا ہے ؎

سوکھی پڑی ہیں آنکھیں مری دیر سے جو اب
سیلاب ان ہی رخنوں سے مدت رواں رہا

فرقی انجدانی نے بھی آنسو خشک ہونے کا مضمون خوب لکھا ہے ؎

دیدہ ام را کہ غنی بود بہ صد گنج گہر
ایں زماں کار بہ افشردن مژگاں افتاد
(میری آنکھیں، جو کبھی صد گنج گہر کی دولت رکھتی تھیں،
اب ان کا کام مژگاں کو نچوڑنا رہ گیا ہے۔)

شعر خوب ہے لیکن میر کے یہاں وسعت زیادہ ہے۔

۳۴۵ یہ شعر غالب کے اس خط کی یاد دلاتا ہے جس میں انھوں نے دلی کی تباہی کا بیان کرتے ہوئے لکھا ہے کہ لال قلعہ سے جامع مسجد تک سب شہر میدان ہو گیا ہے۔ میر کے یہاں "خرابہ" (بمعنی "ویرانہ") کا لفظ تو معنی خیز ہے ہی۔ دوسرے مصرعے میں "کاہے کو" بھی دو معنی رکھتا ہے۔ ایک تو یہ کہ ایسا خرابہ یہاں پہلے کب پھیلا تھا۔ اور دوسرے یہ کہ آخر اس شہر نے کیا جرم کیا تھا کہ اسے ایسی تباہی نصیب ہوئی۔ دونوں صورتوں میں "شہر" صرف دلی شہر یا کوئی شہر نہیں، بلکہ پوری دنیا کا حکم رکھتا ہے۔ ساری دنیا خرابہ نظر آتی ہے۔ "میدان ہو گیا ہے" کے بجائے میدان کی طرح ہو گیا ہے، یا اجاڑ ہو گیا ہے وغیرہ قسم کا براہ راست فقرہ ہوتا تو مصرع کا زور بہت کم ہو جاتا۔ اس مضمون کو بہت پست انداز میں میر نے دیوان اول ہی میں یوں باندھا ہے؎

بے یار شہر دل کا ویران ہو رہا ہے
دکھلائی دے جہاں تک میدان ہو رہا ہے

"شہر" کے ساتھ "دل" کی تخصیص کر کے عمومیت، بلکہ آفاقیت سے ہاتھ دھو لیا۔ دوسرے مصرعے میں "میدان" کے پیکر نے دل کو دشت یا صحرا کا درجہ تو بخش دیا۔ لیکن "دکھلائی دے جہاں تک" کے غیر ضروری فقرے کے باعث مصرع کا زور بہت کم ہو گیا۔ "خرابہ" کا لفظ اسی سیاق و سباق میں دیوان اول ہی میں بہت سرسری طور برتا ہے؎

اب خرابہ ہوا جہان آباد
ورنہ ہر اک قدم پہ یاں گھر تھا

"پھیلا" کا لفظ شعر زیر بحث میں "خرابہ" کے ساتھ مل کر بہت معنی خیز ہو گیا ہے۔ شہر جب بڑھتا ہے تو اسے اس کا پھیلنا کہتے ہیں۔ یہاں خرابہ پھیل رہا ہے۔ یعنی شہر کا خرابہ پن بڑھ رہا ہے اور شہر سکڑتا جا رہا ہے۔ پیکر کچھ یوں

بنتا ہے کہ چاروں طرف دور دور تک غیر آباد میدان یا جھاڑیاں اور کھنڈر ہیں اور بیچ میں ایک چھوٹا سا شہری علاقہ ہے۔ اور وہ روز تھوڑا بہت اور سکڑ جاتا ہے اور میدان اور کھنڈر آگے بڑھ آتے ہیں۔ غیر معمولی شعر کہا ہے۔

(۳۴)

ہوا میں سجدے میں پر نقش میرا بار رہا
اس آستاں پہ مری خاک سے غبار رہا

بتاں کے عشق نے بے اختیار کر ڈالا ۱۱۰
وہ دل کہ جس کا خدائی میں اختیار رہا

وہ دل کہ شام و سحر جیسے پکا پھوڑا تھا
وہ دل کہ جس سے ہمیشہ جگر فگار رہا

بہا تو خون ہو آنکھوں کی راہ بہہ نکلا
رہا جو سینۂ سوزاں میں داغ دار رہا

سو اس کو ہم سے فراموش کاریوں لے گئے — فراموش کار : بھلانے والا
کہ اس سے قطرۂ خوں بھی نہ یادگار رہا

گلی میں اس کی گیا سو گیا نہ بولا پھر
میں میر میر کر اس کو بہت پکار رہا

۳۴/۱ مطلع برائے بیت ہے۔

۳۴/۲ – ۳۴/۵ یہ اشعار قطعہ بند ہیں۔ اصل قطعے میں اس سے زیادہ شعر تھے۔ میں نے کم زور شعر نکال دیئے ہیں لیکن تسلسل میں فرق نہیں آیا ہے۔ اس پورے قطعے

میں افسانہ خوانی کی عمدہ کیفیت ہے۔ پہلے شعر میں دل کے بے اختیار ہو جانے کا ذکر ہے۔ وہ دل جو ساری خدائی پر بھاری تھا۔ اس مضمون کو غالب نے اپنے مخصوص رنگ میں یوں ادا کیا ہے ؎

وہ نالہ دل میں خس کے برابر جگہ نہ پائے
جس نالے سے شگاف پڑے آفتاب میں

حق یہ ہے کہ غالب کے شعر کی سج دھج کے مقابلے میں میر کا شعر پھیکا ہے، حالاں کہ "بتاں" اور "خدائی" کا تضاد میر کے رنگ کا ہے۔ اور "بے اختیار" کے بھی دو معنی ہیں: ایک تو "بے قابو"، اور دوسرے "اختیار نہ رکھنے والا"۔ پھر یہ بات بھی ہے کہ یہاں افسانہ ہے۔ اور قطعے کا پہلا شعر افسانہ خوانی کا آغاز ہے، صرف اس شعر کی بنا پر قطعے کی خوبی خرابی کا فیصلہ نہیں ہو سکتا۔ دوسرے شعر میں دل کی بے اختیاری کا منظر ہے۔ "پکا پھوڑا" کا پیکر، اور دل کے مقابلے میں (یعنی دل کی وجہ سے) جگر کو فگار دیکھنا مضمون آفرینی کا اچھا نمونہ ہے۔ اس پیکر کو دیوان اول ہی میں میر نے ایک بار اور استعمال کیا ہے۔ لیکن دل اور جگر کے یک جا ذکر اور شام و سحر کی تخصیص نے شعر زیر بحث کو بلند تر کر دیا ہے۔ (کہا جاتا ہے کہ پھوڑا صبح اور رات میں زیادہ تکلیف دیتا ہے۔) بہرحال "پکا پھوڑا" کے پیکر پر مبنی دوسرا شعر یوں ہے ؎

تھا دل جو پکا پھوڑا بسیاری الم سے
دکھتا گیا دو چنداں جوں جوں دوا لگائی

میر نے دیوان سوم میں بھی اس پیکر کو برتا ہے۔ اس شعر پر بحث کے لئے ملاحظہ ہو [119/2] ؎

دل نے کیا کیا نہ درد رات دیئے
جیسے پکتا رہے کوئی پھوڑا

تیسرے شعر میں دل کے پھوٹ بہنے اور پھوڑے کا داغ باقی رہنے کا ذکر ہے۔ یہ گویا افسانے کا تیسرا منظر ہے۔ "بہا" اور "رہا" کی ترصیع یہاں بہت خوب ہے۔ بہنے کے لئے آنکھوں کی راہ اور رہنے کے لئے سینے کی تخصیص بھی بہت برجستہ ہے۔

چوتھے شعر میں افسانہ تمام ہوتا ہے۔ یعنی وہ منظر بیان ہوتا ہے جس کے لئے افسانہ کہا گیا، اور پچھلے تین شعر جس کی تیاری میں تھے۔ لیکن افسانے کا انجام کئی حیثیتوں سے غیر متوقع ہے۔ لطف یہ ہے کہ انجام پر ہمیں تحیر تو نہیں ہوتا۔ لیکن یہ ضرور محسوس ہوتا ہے کہ اس آخری منظر میں جو باتیں ہیں وہ معمولہ قسم کی نہیں ہیں اور غیر متوقع ہوتے ہوئے بھی ناگزیر سی ہیں۔ پہلی بات تو یہ کہ دل کو اٹھالے جانے والے "فراموش کار" کون ہیں؟ اگر یہ معشوق ہے تو اس کو فراموش کار کیوں کہا؟ شاید اس وجہ سے کہ اب تک وہ دل کو بھولا ہوا تھا۔ لیکن جب اس کی حالت خراب ہوگئی تو آکر اسے اٹھالے گیا۔ یا شاید وہ پڑوسی فراموش کار ہیں جو دل کو اٹھا تو لے گئے، لیکن پھر اسے بالکل بھلا دیا۔ یا شاید "ہم سے فراموش کار" سے مراد "ہم جیسے فراموش کار" ہیں یعنی خود متکلم اپنے دل کی خبر گیری نہ کرتا تھا اور اب اسے حافظے سے محو کرچکا ہے۔ دوسری بات یہ کہ دل کو کہاں لے گئے اور کیوں لے گئے؟ کیا اسے لے جاکر کہیں پھینک دیا۔ یا دفن کر دیا، یا قید کر دیا؟ اگر معشوق لے گیا ہو تو ممکن ہے کہ دفن کرنے لے گیا ہو۔ اگر پڑوسی لے گئے ہیں تو ممکن ہے علاج کے بہانے لے گئے ہوں اور پھر اسے بھلا دیا ہو۔ اگر متکلم لے گیا ہو تو شاید اس کے روز روز کے درد و الم سے تنگ آکر اسے کسی زنداں یا صحرا میں پھینک آیا ہے۔ یعنی ایک طرح کی روحانی خود کشی کرلی ہے۔ ہر صورت میں اسرار، المناک بے چارگی، محنت کشی اور المیہ انجام tragic end کی کیفیت برقرار رہتی ہے۔ اور سب سے بڑا المیہ یہ ہے کہ لوگوں نے دل کو فراموش کر دیا۔ اس طرح کہ ایک قطرہ خون بھی اس کی یادگار کے طور پر باقی نہ رہا۔ اٹھا لینے یا لے جانے کے مضمون کو ظفر اقبال نے بھی ایک عجیب اسرار کے ساتھ باندھا ہے ؎

اٹھا کے لے ہی گئے دن کی روشنی میں اسے
مجھے یہ وہم جو سچ پوچھئے تو رات سے تھا

میر کا یہ پورا قطعہ پیچیدہ سادگی کا اچھا نمونہ ہے۔ (ملحوظ رہے کہ آخری شعر میں "گئے" بروزن "فع" ہے۔) دکھتے ہوئے پھوڑے کا پیکر میر کی دیکھا دیکھی بعد کے شعراء نے بھی برتا ہے، لیکن "شام و سحر پکا پھوڑا" کی شدت شاید کسی

کو نہ حاصل ہوئی۔ بہرحال، جرأت کا یہ شعر خاصا ہے ؎

عشق کے صدمے سے اب تو جی رکا جاتا ہے آہ
ایک پھوڑا ہے کلیجے پر کہ بڑھتا جائے ہے

نوجوان غالب کو بھی یہ شعر بھا گیا تھا۔ انھوں نے اس کو اپنے طرز سے برتا ؎

نذرِ مژہ کر دل و جگر کو
چیرے ہی سے جائیں گے یہ پھوڑے

۳۴/۶ کولرج نے شیکسپیئر کی ایک خصوصیت یہ بیان کی ہے کہ وہ حقائق حیات کو انسانی سطح پر لاکر بیان کرتا ہے۔ یعنی وہ باتیں جو عام طور پر فلسفیانہ، تجریدی بیان کے ذریعہ ظاہر کی جاتی ہیں، شیکسپیئر ان کو گوشت پوست کے انسانوں کے حوالے سے بیان کرتا ہے۔ میر کے بارے میں یہی بات عشقیہ شاعری کے سیاق و سباق میں کہی جا سکتی ہے۔ ان کے یہاں وہ روایتی عاشق بھی ہے جو اپنا سینہ چاک کرتا ہے اور جس کی آنکھوں سے دریائے خوں رواں رہتا ہے۔ لیکن اس کے پہلو بہ پہلو وہ عاشق بھی ہے جو عام انسانوں کے سے تجربات سے دو چار ہوتا ہے۔ میر نے ایسے عاشق کو ایک ڈرامائی شدت بھی بخش دی ہے، اس کی وجہ سے اس کے عام تجربات بھی ایک فوری تاثر پیدا کرتے ہیں۔ جیساکہ ہم شعر زیر بحث میں دیکھتے ہیں، ڈرامائیت نے وقوعے کو ایک پر اسرار کیفیت بخش دی ہے۔ بار بار پکارنے پر بھی میر کا نہ بولنا کئی امکانات پیدا کرتا ہے۔ (۱) گلی میں لوگوں کی اتنی کثرت ہے کہ میر اس ہنگامے میں کہیں کھو گیا، یا پکارنے والے کی آواز اس تک نہ پہنچی۔ (۲) میر وہاں جاتے ہی مارا گیا۔ (۳) ہوش و حواس کھو بیٹھا۔ (۴) دنیا اور اہل دنیا سے علاقہ ترک کر دیا، لوگ پکارتے رہے لیکن اس نے جواب دینے کی زحمت نہ گوارا کی۔ (۵) اس نے خود ہی اپنی جان دے دی، یا (۶) خودکشی کر لی۔ (۷) اس پر اس قدر وحشت طاری ہوئی کہ وہ معشوق کی بھی گلی چھوڑ کر کہیں نکل گیا۔

(۸) معشوق کی گلی ایک تاریک، پر اسرار مقام ہے، ہر شخص وہاں تک نہیں جا سکتا. لہٰذا پکارنے والا گلی میں داخل نہیں ہوا، بلکہ باہر ہی باہر سے پکارتا رہا۔ پھر " گیا سو گیا " کی معنویت بھی قابل داد ہے۔ (" سو گیا " یعنی اس کو نیند آ گئی)، میر، کی تکرار کی بنا پر لہجہ عام گفتگو کا بھی ہے اور پکارنے کا بھی۔ یہ انداز " میر" بمعنی " مردن " کا امر (یعنی " مرجا ") کی طرف بھی ذہن کو منتقل کرتا ہے۔ عاشق کی مکمل محویت اور اس کے فنا فی العشق والمعشوق ہونے کے بارے میں اردو میں ہزاروں شعر کہے گئے ہیں، لیکن بیک وقت بالواسطہ اور ڈرامائی انداز بیان کی بنا پر یہ شعر اپنی مثال آپ ہے۔ اسی انداز کو ذرا پست طور پر دیوان سوم میں میر نے یوں برتا ہے ؎

مسکن جہاں تھا دل زدہ مسکیں کا ہم تو واں
کل دیر میر میر پکارے نہیں ہے اب

لیکن اس شعر میں بھی " پکارے " کے بعد کا وقفہ اور " نہیں ہے اب " کی کثیر المفہومی قابل داد ہے۔ زیر بحث شعر سے مشابہ مضمون ناصر کاظمی نے خوب باندھا ہے ؎

وہ رات کا بے نوا مسافر وہ تیرا شاعر وہ تیرا ناصر
تری گلی تک تو ہم نے دیکھا تھا پھر نہ جانے کدھر گیا وہ

نظیر اکبر آبادی کا شعر ہے ؎

ہو گئے جو مقیم کوے بتاں
پھر نہ آئے کبھی سیاحت میں

میر کے زیر بحث شعر سے اس کا موازنہ میرے مضمون " نظیر اکبر آبادی کی کائنات " میں ملاحظہ ہو۔

(۳۵)

115 دل کے تئیں آتش ہجراں سے بچایا نہ گیا
گھر جلا سامنے پر ہم سے بجھایا نہ گیا

آتش تیز جدائی میں یکایک اس بن
دل جلا یوں کہ تنک جی بھی جلایا نہ گیا

دل میں رہ دل میں کہ معمار قضا سے اب تک
ایسا مطبوع مکاں کوئی بنایا نہ گیا — مطبوع: پسندیدہ

میں تو تھا صید زبوں صید گہ عشق کے بیچ
آپ کو خاک میں بھی خوب ملایا نہ گیا — آپ کو: خود کو

شہر دل آہ عجب جائے تھی پر اس کے گئے
ایسا اجڑا کہ کسی طرح بسایا نہ گیا

۳۵/۱ غالب کا مشہور شعر ہے، اور بے شک نہایت عمدہ شعر ہے ؎

دل میں ذوق وصل و یاد یار تک باقی نہیں
آگ اس گھر میں لگی ایسی کہ جو تھا جل گیا

لیکن میر نے "سامنے" کا لفظ رکھ کر بے چارگی یا عمل پر آمادہ نہ ہونے کا ایک نیا پہلو رکھ دیا ہے۔ "بجھایا نہ گیا" کے دو معنی ہیں، ایک تو یہ کہ بجھاتے نہ بنی، اور ایک یہ کہ ہم نے بجھانا چاہا ہی نہیں۔ مصرع اولی میں بھی "بچایا نہ گیا" میں یہ کیفیت ہے، لیکن اتنی شدید نہیں۔ "آتش ہجراں" میں نکتہ یہ ہے کہ ہجر ایک طرح کی آگ ہے، اور یہ بھی کہ محض ہجر ہوتا تو شاید دل کسی طرح بچ نکلتا، لیکن ہجر

جب آگ بن کر آیا تو اس سے مفر ممکن نہ تھا۔ دل کے جل کر خاک ہو جانے کے اعتبار سے بھی " سامنے " بہت مناسب ہے ۔کیوں کہ دل تو بدن کا حصہ ہوتا ہے۔ اس لئے جو کچھ دل پر گزرتی ہے وہ ہمارے سامنے ہی گزرتی ہے۔ اس مضمون کو حافظ نے بھی ادا کیا ہے ۔ اولیت کا شرف تو حافظ کو ہی ہے ، لیکن ان کے یہاں پہلا مصرع بہت سست ہے اور دوسرے مصرعے میں معنویت اتنی نہیں جتنی میر اور غالب کے یہاں ہے۔ پیکر تینوں میں بہر حال مشترک ہے ؎

سینہ ام ز آتش دل در غم جانانہ بسوخت
آتشے بود دریں خانہ کہ کاشانہ بسوخت
(آتش دل کی وجہ سے غم معشوق میں میرا سینہ جل گیا۔ اس
گھر میں ایسی آگ لگی جس نے گھر کو جلا دیا۔)

۳۵/۲ جی جلنے کا مضمون بھی غالب نے بہت خوب باندھا ہے ؎

شعلے سے نہ ہوتی ہوس شعلہ نے جو کی
جی کس قدر افسردگی دل پہ جلا ہے

میر کا شعر اس پائے کا نہیں ہے ، لیکن یہ نکتہ بہر حال بہت خوب ہے کہ اچانک ہی دل میں آگ لگی اور آناً فاناً سب کچھ خاک کر گئی ، اتنی مہلت بھی نہ ملی کہ جی کو جلاتے ۔یعنی افسوس کرتے ۔

۳۵/۳ اس مضمون کو میر نے بار بار کہا ہے ، لیکن جو بات اس شعر میں ہے وہ اوروں میں نہیں آسکی ؎

منظر میں بدن کے بھی یہ اک طرفہ مکاں تھا
افسوس کہ تنگ دل میں ہمارے نہ رہا تو (دیوان اول)

اس صحن پر یہ وسعت اللہ رے تیری صنعت
معمار نے قضا کے دل کیا مکاں بنایا

(دیوان دوم)

شعر زیر بحث میں مندرجہ ذیل نکات توجہ طلب ہیں:

(۱) "دل میں" کی تکرار جس سے مصرع میں غیر معمولی زور پیدا ہو گیا ہے۔

(۲) "دل میں رہ" سے مراد یہ ہو سکتی ہے کہ معشوق کو دل میں آبسنے کی دعوت دے رہے ہیں۔

(۳) دل ابھی اجڑا نہیں ہے، معشوق کے رہنے کے لائق ہے۔

(۴) "قضا" کو عام طور پر موت کے معنی میں لیتے ہیں، لیکن یہاں یہ لفظ اپنے اصلی معنی (یعنی "پیدا کرنا"، "تمام کرنا") کے معنی میں ہے۔ "تمام کرنا" میں موت کا اشارہ بھی موجود ہے۔ یعنی ہر چیز مرنے والی ہے۔ دل جیسا پسندیدہ مکان بھی ایک دن اجڑ جائے گا اور ختم ہو جائے گا، اس لئے اس کو ابھی آباد کر لو۔

(۵) دل ایسا خوب صورت مکان ہے کہ خدا بھی اس سے بہتر مکان نہ بنا سکا۔ یہ صرف متکلم کے دل کا حال نہیں ہے، بلکہ تمام انسانوں کے دل کا یہی مرتبہ ہے۔ دل اور مکان کا مضمون ناسخ نے بھی خوب باندھا ہے۔ لیکن میر کے اس شعر میں کئی تہیں ہیں، اور ناسخ کا شعر اگرچہ برجستہ ہے لیکن یک پہلو ہے ؎

انجام کو کچھ سوچ کیا قصر بناتے ہو
آباد کرو دل کو تعمیر اسے کہتے ہیں

جہاں تک مجھے معلوم ہے "مطبوع مکاں" کا فقرہ میر کے علاوہ صرف مومن نے استعمال کیا ہے، لیکن مومن کا مضمون بہت پست ہے ؎

دل سے مطبوع مکاں میں ہردم
دل پھر اب صبر کا گھبراتا ہے

۳۵/۴ نکتہ یہ ہے کہ لاغری اور بے حالی کی وجہ سے ٹھیک سے تڑپ پھڑک بھی نہ سکے۔ اور صیاد کی مار اس قدر زبردست تھی کہ ہم نے دام میں آتے ہی جان دے دی۔ غالب نے ایک فارسی شعر میں اس مضمون کا متضاد رخ خوب نظم کیا ہے ؎

بے خود بہ وقت ذبح تپیدن گناہ من
دانستہ دشنہ تیز نہ کردن گناہ کیست
(ذبح ہوتے وقت بے خودی کے عالم میں
تڑپنا میرا گناہ ہے۔ لیکن خنجر کو جان بوجھ
کر تیز نہ کرنا کس کا گناہ ہے؟)

۳۵/۵ ملاحظہ ہو ۲/۴۔ شعر زیر بحث میں "جائے" اور "گئے" کا ضلع خوب ہے اور "آہ" کا لفظ تاسف اور تحسین دونوں معنی رکھتا ہے۔ "اس کے گئے" میں ایک لطیف ابہام ہے۔ کیوں کہ اس کا مفہوم یہ بھی ہو سکتا ہے کہ معشوق اب اس دنیا میں نہیں ہے۔ اور یہ بھی کہ معشوق اب دل میں نہیں ہے۔ اور معشوق کا دل میں نہ ہونا بھی دو وجہوں سے ہو سکتا ہے۔ یا اس نے خود ہی دل کو چھوڑ دیا۔ یا پھر یہ کہ وہ دل سے گیا تو تھا محض مختصر عرصے کے لئے (کیوں کہ دل ایک شہر ہے۔ اور شہروں میں آنا جانا لگا ہی رہتا ہے) لیکن وہ جہاں گیا وہیں کا ہو کر رہ گیا۔ دل کے اجڑنے کا الزام معشوق پر براہ راست نہیں ہے۔ اور اس کے بسانے کی کوششیں بھی ہوئی ہیں۔ لیکن دل اس معنی میں بھی "عجب جائے" ہے کہ ایک بار اجڑ جائے تو بستا نہیں۔ "کسی طرح" میں نکتہ یہ ہے کہ دل کو بسانے کی کوششیں ہوئیں۔ مثلاً کسی اور حسین کو اس میں آباد کرنا چاہا۔ لیکن شہر دل نے آباد ہو کر نہ دیا۔ سب

کوششیں بے کار گئیں۔ دیوان دوم کی ایک غزل میں میر نے اس سے ملتے جلتے مضمون
یوں باندھے ہیں ؎

دل نہ تھا ایسی جگہ جس کی نہ سدھ لیجے کبھو
اجڑی اس بستی کو پھر تو نے بسایا ہوتا
دل سے خوش طرح مکاں پھر بھی کہیں بنتے ہیں
اس عمارت کو ٹک اک دیکھ کے ڈھایا ہوتا

اس سلسلے میں ۳۵/۳ بھی ملاحظہ ہو۔ دل کو "شہر" یا "مکان" کہنا میر کا محبوب
مضمون ہے۔ ایسے شعر آئندہ بھی گزریں گے۔ لیکن ان کی معراج غالباً یہ
شعر ہے ؎

دل وہ نگر نہیں کہ پھر آباد ہو سکے
پچھتاؤ گے سنو ہو یہ بستی اجاڑ کر (دیوان اول

اس شعر پر بحث اپنے موقع پر ہوگی۔ شعر زیر بحث میں "شہر دل" کے اعتبا
سے "عجب جائے تھا" کا محل معلوم ہوتا ہے جب کہ میر نے "تھی" لکھا ہے۔ دراصل
"شہر دل" کے بعد وقفہ فرض کرنا چاہیے، اور "عجب" کے پہلے "وہ" محذوف سمجھ
چاہیے۔ یعنی مصرعے کی نثر یوں ہوگی: "شہر دل۔ آہ (وہ) عجب جائے تھی۔" ی
ممکن ہے "جائے" کے اعتبار سے "تھی" لکھ دیا ہو۔ اس زمانے میں یہ غلط نہ
تھا۔ ملاحظہ ہو ۹/۴۔ بستی اجڑنے کا پیکر آتش نے بھی استعمال کیا ہے۔ آتش کے
یہاں تھوڑی سی ندرت ہے، لیکن خیال میں کوئی لطف نہیں ؎

لاشوں کو عاشقوں کی نہ اٹھوا گلی سے یار
بسنے کا پھر یہ گاؤں نہیں جب اجڑ گیا

(۳۶)

۱۲۰ کیا تھا ریختہ پردہ سخن کا
سو ٹھیرا ہے یہی اب فن ہمارا

۳۷/۱ ملاحظہ ہو ۵/۳۰۔ لفظ "پردہ" سے خیال ہوتا ہے کہ ممکن ہے میرے ذہن میں مولانا روم کا یہ مشہور شعر رہا ہو۔

خوشتر آں باشد کہ سر دلبراں
گفتہ آید در حدیث دیگراں
(بہتر یہی ہوتا ہے کہ معشوقوں کے راز کی باتیں،
اغیار کی باتوں کے ذریعے (یعنی پردے
پردے میں) بیان ہوں۔)

لیکن میر کے شعر میں کئی نکات ہیں۔ (۱) شعر گوئی اس لئے اختیار کی کہ اپنی اصل باتوں پر پردہ ڈالنا مقصود تھا۔ لیکن وہ اصل باتیں کیا تھیں، اور ان کو پردے میں رکھنا، یا پردے پردے میں بیان کرنا کیوں ضروری سمجھا، یہ ظاہر نہیں کیا گیا۔ یعنی یہاں بھی وہی پردہ ملحوظ رکھا جس کی خاطر شعر گوئی اختیار کی تھی۔ جو چیز پردے یا بہانے کے طور پر اختیار کی تھی اسی کو لوگوں نے ہمارا فن قرار دے دیا، یا ہم ہی نے اس کو اپنا فن بنالیا، اس میں ایک طرح کا المیہ بھی ہے۔ لیکن اس سے بڑا المیہ یہ ہے کہ اصل باتیں کبھی کھل کر معرض اظہار میں نہ آسکیں۔ لفظ "وہی" میں دونوں طرح کے اشارے موجود ہیں، یعنی ریختہ ہمارا فن ٹھہرا ہے، یا بات کو چھپانا ہمارا فن ٹھہرا ہے۔ کیوں کہ دوسرے مصرعے کی مراد یہ بھی ہو سکتی ہے کہ دراصل ریختہ ہمارا فن نہیں ہے، بلکہ ریختہ کو سخن کا پردہ بنانا، یعنی بات کو چھپا کر کہنے کا انداز، یہ ہمارا فن ٹھہرا ہے۔ گویا ساری زندگی راز داری اور باتوں کو چھپانے میں گزر گئی۔ انسان کو حیوان ناطق کہا جاتا ہے، اس کے لئے اس سے بڑھ کر المیہ کیا ہوگا کہ اظہار کے بجائے اخفائے حال کی ترکیبیں اس کا فن ٹھہریں۔

اخفائے حال کی ضرورت شاید "ناموس خامشی" کو قائم رکھنے کے لئے ہو، جیساکہ دیوان اول ہی کے اس شعر میں ہے ؎

ٹک سن کہ سو برس کی ناموس خامشی کھو

دو چار دل کی باتیں اب منھ پہ آئیاں ہیں

"ریختہ"، "سخن" (بمعنی "شاعری") اور "فن" کی رعایت ظاہر ہے۔ بے مثال شعر کہا ہے۔

میر کے فرانسیسی ہم عصر والٹیئر کا قول تھا کہ انسان کو نطق اس لئے عطا ہوا ہے کہ وہ اپنے اصل خیالات کو پوشیدہ رکھ سکے۔ اور والٹیئر کے تقریباً دو سو برس بعد آئی۔ اے۔ رچرڈس نے اپنی کتاب "معنی کا مفہوم" The Meaning Of Meaning میں لکھا کہ دو ہی صورتیں ہیں۔ یا تو ہم اپنا مافی الضمیر ادا کرنے سے قاصر رہتے ہیں، یا پھر وہی کچھ کہہ پاتے ہیں۔ جو ہماری مُراد نہیں ہوتی۔ ان خیالات کی روشنی میں میر کا شعر اور بھی لذیذ ہو جاتا ہے۔

قائم نے مصرع ثانی تقریباً پورے کا پورا میر کا لے لیا ہے۔ لیکن اس پر بیش مصرع بالکل مختلف مضمون کا، اور بڑے غضب کا لگایا ہے ؎

ہوس سے ہم کیا تھا عشق اول

وہی آخر کو ٹھہرا فن ہمارا

آخری بات یہ کہ میر کے شعر میں "ریختہ" اور "پردہ" میں ضلع کا ربط ہے۔ کیونکہ "ریختہ" کے ایک معنی ہیں "گرا ہوا" اور پردے کے لئے "گرانے" کا لفظ مستعمل ہے۔

(۳۷)

گلیوں میں اب تلک تو مذکور ہے ہمارا
افسانۂ محبت مشہور ہے ہمارا

مقصود کو تو دیکھیں کب تک پہنچتے ہیں ہم
بالفعل اب ارادہ تا گور ہے ہمارا

بالفعل: اس وقت

تیں آہ عشق بازی چوپڑ عجب بچھائی
کچی پڑیں ہیں نردیں گھر دور ہے ہمارا

تیں: واسطے
چوپڑ: پچیسی کی بساط، اس
سے پچیسی کا کھیل
کچی پڑنا: گوٹ کا بے کار پڑنا
نرد: پچیسی کی گوٹ

ہیں مشت خاک لیکن جو کچھ ہیں میر ہم ہیں
مقدور سے زیادہ مقدور ہے ہمارا

۳۷/۱ یہ شعر برائے بیت ہے۔

۳۷/۲ عام طور پر موت ہی کو مقصود کہتے ہیں۔ لیکن یہاں موت کو صرف ایک غیر اہم سی منزل ٹھہرایا ہے۔ انداز بیان کی بے پروائی قابل لحاظ ہے۔ گویا مرنا نہ ہوا ایک معمولی سا سفر ہوا۔ ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ ہمارا مقصود جو بھی ہے، وہ ایسا ہے کہ ہم مرکر بھی اس کو حاصل نہیں کرسکتے۔ لیکن مرنے کے بعد کوئی مقصد تو حل ہوتا نہیں، اس لئے شعر میں ایک طرح کا قول محال بھی ہے۔ "گور" اور "مذکور" وغیرہ کا قافیہ ناسخ کے زمانے تک درست تھا۔

۳۷/۳ لفظ "تیں" کو پرانے شعرا نے کئی طرح استعمال کیا ہے۔ اس شعر کی خوبصورتی یہ ہے کہ اس میں چوپیسی کی اصطلاحیں بہت بے تکلف نظم ہوگئی ہیں (بازی، چوپڑ، کچی پڑنا، نرد، گھر) لیکن شعر کا تاثر یہ نہیں ہے کہ عشق کوئی کھیل ہے یا کوئی غیر سنجیدہ یا تفریحی چیز ہے۔ "گھر" وہ خانہ ہوتا ہے جہاں سے کھلاڑی کھیل شروع کرتا ہے یا جہاں پہنچ کر اس کی گوٹ کام یاب ہو جاتی ہے اور اس کے بعد گوٹ کو گھر گھر (یعنی خانہ خانہ) پھرنا نہیں پڑتا۔ گوٹوں کا غلط پڑنا یا داؤ کا خالی جانا، اور گھر کا دور ہونا، یعنی محفوظ مقام کا، یا ایسے مقام کا دور ہونا جہاں پہنچ کر پھر در بدر پھرنے کی ضرورت نہ ہو۔ عشق کی بے چارگی کی اچھی تصویر ہے۔ "چوپڑ عجب بچھائی" کے دو مفہوم ہیں۔ یا تو بساط کسی اور نے بچھائی ہے اور ہم محض کھلاڑی ہیں، یا بساط ہم ہی نے بچھائی ہے اور پھر ہم ہی شکست یاب ہو رہے ہیں۔ "گھر دور ہے ہمارا" عاشق کے خانماں خراب ہونے کی طرف بھی اشارہ کرتا ہے۔ نوعمری کے زمانے میں بھی غالب کو میر کے مضامین پسند تھے۔ اس کی دلیل غالب کی نوجوانی کے اس شعر سے ملتی ہے جو بظاہر میر کے زیر بحث شعر سے متاثر ہے ؎

اسد اندیشۂ ششدر شدن ہے
نہ پھیرئے مہرہ ساں خانہ بخانہ

۳۷/۴ انسان کو بھی مشت خاک کہتے ہیں۔ اس مفہوم میں لیا جائے تو یہ شعر انسان کے مرتبے اور ہمت کی بلندی کا اعلان نامہ ہے۔ اور اگر مشت خاک کہہ کر خود اپنی ذاتی شخصیت مراد لی ہے تو یہ شعر سماج کے مقابلے میں فرد کی عظمت، یا کم سے کم اس کے وجود کا اقرار کرتا ہے۔ یا پھر یہ براہ راست تعلی کا شعر ہے۔ تینوں صورتوں میں شعر کا لہجہ شاہانہ وقار کا حامل ہے۔ تعجب ہے کہ بعض نقاد کہتے ہیں کہ میر کی شخصیت میں مسکینی اور بے چارگی تھی۔ "جو کچھ ہیں میر ہم ہیں" اور "مقدور سے زیادہ" مقدور رکھنے سے مراد یہ ہے کہ ممکن ہے ایک فرد واحد یا کوئی فرد واحد اپنے مقدور سے زیادہ نہ کر سکے، لیکن ہم (یعنی میں، یا پوری نوع انسان) ان

ے ماورا ہیں۔ کائنات جو کچھ ہے۔ محض انسان کی وجہ سے ہے"جو کچھ ہیں میر ہم
ثر یوں بھی ہو سکتی ہے: "جو کچھ ہیں، ہم میر ہیں"۔ یعنی شعر میں ذاتی تعلی ہے۔
دل چسپ بات ہے کہ پہلے مصرعے میں ایک بظاہر بے معنی بات کہی۔ گویا
"الف برابر ہے الف کے۔" لیکن دوسرے مصرعے میں اس کا ثبوت ایک
رخ سے دیا کہ "الف برابر ہے زائد از الف کے۔" پہلے مصرع کی بے منطق
یوں ہی ممکن تھا۔

(۳۸)

۱۲۵ سحر گہ عید میں دور سبو تھا
پر اپنے جام میں تجھ بن لہو تھا

غلط تھا آپ سے غافل گزرنا
نہ سمجھے ہم کہ اس قالب میں تو تھا

گل و آئینہ کیا خورشید و مہ کیا
جدھر دیکھا تدھر تیرا ہی رو تھا

جہاں پر ہے فسانے سے ہمارے
دماغ عشق ہم کو بھی کبھو تھا

نہ دیکھا میر آوارہ کو لیکن
غبار اک ناتواں سا کو بہ کو تھا

۳۸/۱ کوئی ضروری نہیں کہ "دور سبو" سے یہی مراد لی جائے کہ عید کے دن
صبح شراب پی جا رہی تھی۔ جس طرح دوسرے مصرعے میں معشوق کے بغیر
کے لئے خون کا استعارہ کیا ہے۔ اسی طرح "دور سبو" سے مراد خوشی منانا
بھی فرحت انگیز چیز پینا ہو سکتا ہے۔ شعر میں عجیب طرح کی کیفیت ہے، کیو
دوسرے مصرعے میں ایک غم انگیز بات کو کم و بیش بے پروائی سے بیان کیا
استعاراتی انداز یہاں پر واقعاتی انداز کا رنگ اختیار کر گیا ہے۔

۳۸/۲ ظاہر ہے کہ یہ شعر مشہور حدیث قدسی سے مستعار ہے کہ جس نے اپنے آپ کو پہچانا، اس نے خدا کو پہچانا۔ (من عرف نفسہ فقد عرف ربہ) لیکن "قالب" کا لفظ بہت معنی خیز ہے: قالب "بمعنی" ڈھانچا "ہے (یعنی بمعنی" جسم") اور بہ معنی "سانچا" اور "نمونہ" بھی۔ بے جان جسم کو بھی "قالب" کہتے ہیں۔ اور ہر اس چیز کو بھی "قالب" کہتے ہیں جس میں، یا جس کے ذریعہ کوئی اور چیز بنائی جائے۔ لہٰذا جسم انسانی وہ قالب ہے جس کے نمونے پر ہزاروں لاکھوں انسان بنتے ہیں۔ لیکن یہ قالب بے جان نہیں۔ بلکہ دراصل نمونہ ہے اس ذات کا جو وجود مطلق ہے۔ ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ اگر اس جسم کو مظہر ذات خدا نہ سمجھا تو یہ صرف ایک قالب یعنی بے جان جسم ہے۔ فارسی میں اس کو یوں کہا ہے ؎

غلط کردم کہ دا بوسیدم از خود
نہ دانستم دریں قالب خدا بود
(میں نے غلطی کی کہ اپنے آپ سے محترز رہا۔
مجھے معلوم نہ تھا کہ اس قالب میں خدا ہے۔)

"وا بوسیدن" کا محاورہ ذرا تازہ ہے۔ لیکن "غلط کردم" ذرا مخدوش بھی ہے۔ اور "تو" کی جگہ "خدا" کہہ کر بات کھول دی ہے۔

۳۸/۳ شعر کے دو مفہوم ہیں۔ ایک تو یہ کہ گل، آئینہ، خورشید اور مہ۔ یہ سب تیرے چہرے کے پرتو ہیں، ان کی اپنی کوئی حیثیت نہیں۔ یہ دراصل تو ہے جو کہ ان مظاہر میں جلوہ فرما ہے۔ اس اعتبار سے یہ شعر وحدت الشہود کے مضمون کو بیان کرتا ہے۔ لیکن دوسرا مفہوم یہ ہے کہ گل و آئینہ وغیرہ کچھ نہیں ہیں، ان کا کوئی وجود نہیں۔ یا اگر ان کا وجود ہے بھی تو میرے لئے بہرحال یہ موجود نہیں ہیں۔ میں تو ہر طرف تجھے اور صرف تجھے دیکھتا ہوں، یعنی تیرے سوا مجھے کچھ دکھائی نہیں دیتا۔ اس مفہوم میں یہ شعر درد کے اس شعر سے لڑ گیا ہے اور ایک حد تک وحدت الوجودی ہے ؎

نظر میرے دل کی پڑی درد کس پر
جدھر دیکھتا ہوں ادھر تو ہی تو ہے

لیکن سوال یہ ہے کہ نمونے کے لئے صرف ان چار چیزوں کا انتخاب کیوں کیا؟ جب یہ کہنا ہے کہ اشیاء کی کوئی اپنی حیثیت نہیں، یا یہ کہنا ہے کہ اشیاء کا اپنا کوئی وجود نہیں، تو ان ہی چار چیزوں کو نمونے کے لئے کیوں استعمال کیا جب ان میں باہم کوئی خاص مناسبت بھی نہیں ہے؟ یہ کہہ سکتے ہیں کہ چاروں میں روشنی کی صفت مشترک ہے۔ کیوں کہ گل کو چراغ سے تشبیہ دیتے ہیں، اور آئینہ بھی روشن کہا جاتا ہے۔ سورج اور چاند کا روشن ہونا ظاہر ہے۔ لیکن یہ تعبیر سے زیادہ تاویل معلوم ہوتی ہے۔ دراصل اس سوال کا جواب مصرع ثانی کے لفظ "رو" میں ہے۔ یعنی مناسبت یہ ہے کہ ان چاروں چیزوں کو روئے معشوق سے تشبیہ دیتے ہیں۔ "گل" تو معشوق کا استعارہ بھی ہے، اور "آئینہ"، "خورشید" اور "مہ" کی معشوق سے مناسبت ظاہر ہے۔ اب شعر کے مفہوم کا ایک اور پہلو سامنے آیا۔ گل، آئینہ، خورشید اور مہ بھی ایک طرح سے روئے معشوق کا ہی حکم رکھتے ہیں، لیکن ہمارا معشوق (خدا، یا محبوب مجازی) ان سب سے الگ اور بہتر ہے۔ ہمارے لئے گل اور آئینہ وغیرہ کا وجود نہیں، یا ہم ان کو دیکھتے ہی نہیں، ہم تو ہر طرف اپنے ہی معشوق کا جلوہ دیکھتے ہیں۔ اس مفہوم کو میر ہی کے ایک شعر سے تقویت ملتی ہے ؂

گل ہو مہتاب ہو آئینہ ہو خورشید ہو میر
اپنا محبوب وہی ہے جو ادا رکھتا ہو (دیوان اول)

لطف یہ ہے کہ خود میر نے اس شعر کا دوسرا مصرع تقریباً براہ راست حافظ سے لے لیا ہے۔ بلکہ درد نے بھی حافظ کی خوشہ چینی کی ہے۔ چناں چہ درد کا شعر ہے ؂

دل بھلا ایسے کو اے درد نہ دیجے کیوں کر
ایک تو یار ہے اور تس پہ طرح دار بھی ہے

اب حافظ کو سنئے ؂

شاہد آں نیست کہ موے و میانے دارد
شاہد آنست کہ ایں دارد و آنے دارد

(معشوق وہ نہیں ہے کہ جس کے صرف (لمبے لمبے)
بال ہوں اور (پتلی) کمر ہو معشوق تو وہ ہے جس کے پاس
یہ سب ہو اور ایک انداز۔ ایک ادا۔ ایک انفرادیت بھی ہو)

ظاہر ہے کہ شعر زیر بحث میں بھی (یعنی جدھر دیکھا تدھر تیرا ہی رو تھا والے شعر میں) میر نے حافظ سے استفادہ کیا ہے۔ کیوں کہ ان کی مراد یہ معلوم ہوتی ہے کہ گل، آئینہ، مہتاب، خورشید اگرچہ معشوق ہیں۔ لیکن اصلی معشوق نہیں ہیں کیونکہ ان میں وہ "آن" نہیں ہے جس کا حافظ نے ذکر کیا ہے۔ اس کے برخلاف ہمارے معشوق میں وہ بات ہے۔ اسی لئے ہم کو ہر طرف وہ ہی وہ نظر آتا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ حافظ نے غضب کا شعر کہا ہے۔ لیکن حق یہ ہے کہ میر نے بھی استفادے کا حق ادا کر دیا ہے۔ حافظ کی نظر صرف مو و میان تک گئی اور میر نے زمین و آسمان کی چیزوں کو ایک کر دیا۔

۳۸/۴ شعر میں پر لطف ابہام ہے۔ سب سے پہلی بات تو کہ ماضی کا صیغہ (کھوتا) استعمال کرکے یہ ظاہر کیا کہ اب ہم کو دماغ عشق نہیں ہے۔ لیکن یہ ظاہر نہیں کیا کہ اب کیفیت کون سی ہے۔ اور دماغ عشق اب کیوں باقی نہیں؟ دوسری بات یہ کہ دنیا ہمارے افسانے سے بھری ہوئی ہے۔ یہ بظاہر فخر و مباہات کے لہجے میں کہا ہے۔ لیکن دوسرے مصرعے سے اندازہ ہوتا ہے کہ اصل کیفیت تو رنجیدگی کی ہے۔ کیوں کہ دنیا تو ہمارے افسانے سے گونج رہی ہے اور ہم اب کچھ نہیں رہ گئے۔ لیکن یہ بھی گمان گزرتا ہے کہ شاید یہ اشارہ ہے کہ دماغ عشق تو ہمیں کبھی کسی زمانے میں تھا۔ اور آج تک اس کا شہرہ ہے۔ اگر آج پھر ہم عشق کی طرف مائل ہو جائیں تو خدا جانے کیا سے کیا کر ڈالیں۔ پھر یہ بھی ممکن ہے کہ مندرجہ بالا خیال ایک نئی رنجدگی کا پیش خیمہ ہے کہ افسوس اب ہم میں وہ تاب و تواں ہی نہیں

کہ دوبارہ عشق کا ارادہ کر سکیں۔ پھر، یہ بھی ظاہر نہیں کیا کہ ہمارے عشق میں وہ کیا خاص بات تھی جس کی بنا پر ہمارا افسانۂ عشق اب تک دنیا میں گونج رہا ہے۔ دو چھوٹے چھوٹے اور بظاہر معمولی لفظوں، یعنی "ہے" اور "تھا" کے ذریعہ اتنے معنی پیدا کرنا میر ہی بس کا روگ تھا۔ ملاحظہ ہو 9/1۔

۳۸/۵ شعر میں دو مفہوم ہیں۔ ایک تو یہ کہ ہم نے میر آوارہ کو نہ دیکھا۔ لیکن اس نے وحشت میں جو غبار اڑایا تھا اسے کو بہ کو منڈلاتا ہوا دیکھا۔ دوسرا یہ کہ میر تو مٹ کر خاک ہو چکا تھا، اسے ہم کہاں سے دیکھتے۔ لیکن اس کی خاک غبار بن کر کو بہ کو اڑتی پھرتی تھی، وہ ہم نے ضرور دیکھی۔ غبار کی ناتوانی بھی خوب ہے کیونکہ میر کو عشق نے اس درجہ ناتواں کر دیا تھا کہ اس کا غبار بھی ناتواں ہی رہا۔ لیکن "ناتواں سا" میں معنویت یہ ہے کہ غبار دراصل ناتواں نہ تھا۔ کیوں کہ اگر واقعی ناتواں ہوتا تو اس طرح کو بہ کو نہ پھیلتا۔ ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ اگر غبار کو دیکھ لیا تو گویا میر کو دیکھ لیا۔ یا اگر میر کو دیکھا تو غبار کو دیکھا۔ دونوں ایک ہی شے ہیں۔ مزید نکتہ یہ ہے کہ غبار کے کو بکو اڑنے سے اس کی بے قراری ظاہر ہوتی ہے۔ غبار یوں بھی پریشان اور پیچ در پیچ ہوتا ہے۔ اور اگر وہ کو بکو اڑتا پھرے تو معلوم ہوا کہ وہ اور بھی زیادہ بے قرار اور پریشان ہے۔ یعنی خاک ہونے پر بھی میر کی بیقراری اور وحشت نہ گئی۔ مضمون کے اس آخری پہلو کو دیوان اول ہی میں یوں بیان کیا ہے ؎

ہے بگولا غبار کس کا میر
کہ جو ہو بے قرار اٹھتا ہے

آخری نکتہ یہ ہے کہ غبار شاید اس لئے کو بکو پھرتا ہے کہ کیا معلوم اسی طرح اس کو، یا اس کے پردے میں میر کو، کوئے محبوب تک رسائی حاصل ہو جائے۔ پورے شعر کا ڈرامائی انداز بھی خوب ہے۔ ناتواں غبار سے ایک مفہوم یہ بھی نکلتا ہے کہ غبار ہلکا اور سست رو تھا۔ ایسا غبار کسی شخص کے گذر جانے کے خاصی دیر بعد تک نظر آتا ہے۔ یعنی میر اس قدر تیز رفتار تھا کہ ہر جگہ سے جلد گذر گیا، اور اب

ا کو ڈھونڈنے نکلے ہیں تو ہر جگہ اس کے گذرنے کے بعد ہی پہنچے ہیں ایک ہلکا سا غبار دیکھ سکتے ہیں۔ میر تو کب کا نکل گیا۔ فارسی میں اس ہت پست کرکے کہاہے ؎

نہ دیدم میر را در کوے او لیک
غبار ناتوانے با صبا بود

(میر کو میں نے اس کے کوچے میں نہ دیکھا۔ لیکن
صبا کے ساتھ ایک ناتواں غبار ضرور تھا۔)

(۳۹)

۱۳۰ راہ دور عشق میں روتا ہے کیا
آگے آگے دیکھیے ہوتا ہے کیا

قافلے میں صبح کے اک شور ہے
یعنی غافل ہم چلے سوتا ہے کیا

سبز ہوتی ہی نہیں یہ سرزمیں
تخم خواہش دل میں تو بوتا ہے کیا

یہ نشان عشق ہیں جاتے نہیں
داغ چھاتی کے عبث دھوتا ہے کیا

۳۹/۱ اس شعر کا پہلا مصرع عام طور پر یوں مشہور ہے ع ابتداے عشق
ہے کیا۔ لیکن صحیح اور بہتر وہی ہے جو درج متن ہے۔ "آگے آگے" اور "
میں جو مناسبت ہے وہ "ابتداے عشق" اور "آگے آگے" میں نہیں ہے۔
ایک لطیف ابہام تخاطب کا ہے۔ (۱) متکلم اپنے آپ سے گفتگو کر رہا ہے
کسی اور شخص سے مخاطب ہے۔ (۳) جس شخص کے بارے میں بات ہو
وہ موجود نہیں ہے، دوسرے اس کے حال پر تبصرہ کر رہے ہیں۔ دوسر
میں ایک خفیف سا رجائی پہلو بھی ہے۔ اور اس بات کی طرف بھی اشارہ
آگے چل کر رونے کو بھی نہ ملے گا۔ خوب شعر کہا ہے۔

۳۹/۲ صبح کے قافلے کی وضاحت نہ کرکے شعر کو ایک خوب صورت عمومیت

دی ہے۔ پہلے مصرعے کا آہنگ بھی قافلے کے بیدار ہونے اور عازم سفر ہونے کے وقت کی ہماہمی کی تصویر پیش کرتا ہے۔ "اک شور ہے" سے مراد یہ بھی ہے کہ لوگ پکار پکار کر کہہ رہے ہیں کہ "ہم چلے ... " اور یہ بھی کہ خود شور اور ہماہمی اس اعلان کا حکم رکھتی ہے کہ ہم چلے اور تم پڑے سو رہے ہو۔

۳۹/۳ "درخت خواہش" کا پیکر، جو شعر زیر بحث کے پیکر سے ملتا جلتا ہے، میر نے دیوان دوم میں یوں نظم کیا ہے ؎

روئے سے بھی نہ ہوا سبز درخت خواہش
گرچہ مرجاں کی طرح تھا یہ شجر پانی میں
پھولا پھلا نہ اب تک ہرگز درخت خواہش
برسوں ہوئے کہ دوں ہوں خون دل اس شجر کو

لیکن ان دونوں شعروں میں بات ذرا واضح ہوگئی ہے۔ یہی حال دیوان اول کے اس شعر میں ہے جس میں "تخم امید" کا پیکر استعمال ہوا ہے ؎

مت کر زمین دل میں تخم امید ضائع
بوٹا جو یاں اگا ہے سو اگتے ہی جلا ہے

اس کے برخلاف شعر زیر بحث میں "سبز ہوتی ہی نہیں" کے برجستہ محاورہ میں ماضی اور حال اور مستقبل تینوں یک جا ہوگئے ہیں۔ اور لفظ "دل" دوسرے مصرعے میں رکھا ہے۔ ابہام کی وجہ سے پہلے مصرعے میں ایک ڈرامائی توقع ہے۔ یہ توقع دوسرے مصرعے میں "دل" کے لفظ سے پوری ہوتی ہے (یعنی وہ سرزمین جو کبھی سبز نہ ہوگی، ہمارا دل ہے) تو ایک دھکا سا لگتا ہے۔ تخاطب کا ابہام یہاں بھی بہت خوب ہے۔ (۱) متکلم اپنے آپ سے مخاطب ہے۔ (۲) متکلم کسی اور شخص سے (مثلاً ہم ہی سے) مخاطب ہے۔ (۳) متکلم تمام دنیا سے خطاب کر رہا ہے۔ ملاحظہ ہو ۲۹/۱ اور ۳۹/۱۔ سینے میں تخم کاری کا پیکر ممکن ہے میر نے ظہوری کے اس شعر سے حاصل کیا ہو جو ۳۹/۴ کی بحث میں نقل ہوا ہے۔ غالب نے بھی شعر زیر بحث

ے ملتا جلتا مضمون خوب ادا کیا ہے ؎

بے گانۂ وفا ہے ہوائے چمن ہنوز
وہ سبزہ سنگ پر نہ اگا کوہ کن ہنوز

میر نے تخم کاری کا پیکر ایک اور جگہ خوب استعمال کیا ہے۔ ملاحظہ ہو ۵۳/۲۔ دل میں بیج بونے کا مضمون سب سے پہلے شاید حافظ نے استعمال کیا ہے۔ اور حق یہ ہے کہ خوب استعمال کیا ہے ؎

صد جوے آب بستہ ام از دیدہ در کنار
بربوے تخم مہر کہ در دل بہ کارمت
می گریم و مرادم ازیں چشم اشک بار
تخم محبت است کہ در دل بہ کارمت

(اپنے پہلو میں آنکھوں سے میں نے سیکڑوں نہریں بنادی ہیں، اس تخم محبت کے باعث جو میں تیرے دل میں بونا چاہتا ہوں۔ میں روتا ہوں اور اس چشم اشکبار سے میری مراد وہ تخم محبت ہے جو میں تیرے دل میں بونا چاہتا ہوں۔)

عرفی نے اس مضمون کو نیا ہی رنگ دے دیا ہے ؎

نا دیدہ جمال او مہرش ز دلم سرزد
نا کاشتہ می روید ایں دانہ چنیں باید

(اس کے حسن نے ان دیکھے ہی میرے دل میں اس کی محبت پیدا کردی۔ یہ دانہ تو بوئے بغیر ہی اگتا ہے۔ دانہ ہو تو ایسا ہو۔)

یہ سب شعر خوب ہیں، لیکن میر کی شور انگیزی اور معنویت دونوں اپنی جگہ پر کسی سے کم نہیں۔ شور زمین میں بیج بونے کا پیکر سودا نے بھی برتا ہے، لیکن ان

کے مضمون میں کوئی کیفیت نہیں ہے

گر یار کے سامنے میں رویا تو کیا
مژگاں میں جو لخت دل پرویا تو کیا
یہ دانۂ اشک سبز ہونا معلوم
اس شور زمیں میں تخم بویا تو کیا

سودا کے اول دو مصرعے بے اثر، بلکہ بے کار ہیں۔

میر کے شعر میں "تخم خواہش" کی ترکیب بھی غضب کی ہے۔ دل میں خواہشیں نہیں ہیں اب اس میں خواہش بونا چاہتے ہیں۔ لیکن دل اس قدر بنجر زمین ہے کہ وہاں کوئی خواہش، کوئی تمنا، پھل پھول نہیں سکتی۔ سوال یہ ہے کہ خواہش کے بیج کیا ہیں؟ یعنی وہ چیزیں کیا ہیں جو دل میں ہوں تو خواہش اگے؟ ظاہر ہے کہ وہ چیزیں عشق اور اس کے لوازمات ہیں۔ یا پھر امیدیں ہیں۔ اگر عشق اور اس کے لوازمات ہیں تو وہ معشوق کے تیر مژگاں بھی ہو سکتے ہیں جو دل میں چبھ گئے ہیں۔ اگر امیدیں ہیں تو یہ وہ امیدیں ہیں جو عشق سے پہلے پیدا ہوئی ہوں گی۔ یعنی کسی کے یہاں آنکھ لڑنے، کسی سے عشق کرنے کی امیدیں، گویا عشق کرنے کا ولولہ۔

سودا کی رباعی کے تیسرے مصرعے میں صاف کہہ دیا گیا ہے کہ یہ دانہ ہرا نہیں ہو سکتا۔ اب آخری مصرعے میں "شور زمیں" کہنے کی ضرورت نہ تھی۔ دونوں مصرعے صرف اس لئے متاثر کرتے ہیں کہ ان میں الگ الگ ایک زور ہے۔ میر کا پورا شعر غیر معنوی وحدت کا حامل ہے۔

۳۹/۴۴ کنایاتی انداز نے اس شعر میں وہ بلاغت پیدا کر دی ہے کہ زور بیان اس پر نثار ہے۔ سینے کے داغ نشان عشق ہیں۔ یہ داغ یا تو ان زخموں کے ہیں جو معشوق نے لگائے ہیں یا ان پتھروں کے ہیں جو بچوں نے پھینکے ہیں یا ان خونیں آنسوؤں کے ہیں جو آنکھ سے ٹپکے ہیں۔ ظاہر ہے کہ ان داغوں کو دھونے کا تصور بھونڈا ہے۔ یعنی یہ کوئی بات نہیں ہوئی کہ پہلے تو کوئی شخص سینے پر داغ کھائے،

پھر ان کو دھونے بیٹھے۔ اس لئے مصرع ثانی میں داغوں کو دھونے سے مراد دراصل اشک باری ہے۔ شعر میں ایک طنزیہ تناؤ ہے۔ آنسو مسلسل سینے پر بہ رہے ہیں اور کہنے والا اس اشک باری کو (جو غم کی علامت ہے) داغوں کو دھونے کی کوشش سے تعبیر کرتا ہے۔ یعنی غم کو دھونے کی کوشش گردانتا ہے۔ عجیب المیہ ہے کہ جو عمل انتہائے غم کی علامت ہے اس کو غم سے نجات پانے کی کوشش سے تعبیر کیا جائے۔ یہ اور اس کے پہلے والا شعر ظہوری کے اس شعر سے متاثر معلوم ہوتے ہیں ؎

در زمین سینہ کشتم تخم داغ
دارد ابر دیدہ اخگر کاریے

(میں نے اپنے سینے کی زمین میں داغ ہی
داغ بوئے۔ میری آنکھوں کا ابر چنگاریاں
سی بنانے کا عمل کرتا ہے۔)

لیکن ظہوری کے شعر میں وہ ڈرامائی اور طنزیہ تناؤ نہیں جو میر کے شعروں میں ہے۔ تخاطب کا بھی ابہام میر کے یہاں خوب ہے۔ اگر متکلم خود سے مخاطب نہیں ہے تو اس کا مخاطب کوئی ناتجربہ کار عاشق ہے اور متکلم کوئی جہاں دیدہ شخص یا شاید چارہ گر (یا شاید خود معشوق) ہے۔

(۴۰)

غمزے نے اس کے چوری میں دل کی ہنر کیا
اس خانماں خراب نے آنکھوں میں گھر کیا

۱۲۵ رنگ اڑ چلا چمن میں گلوں کا تو کیا نسیم
ہم کو تو روزگار نے بے بال و پر کیا — روزگار = زمانہ

نافع جو تھیں مزاج کو اول سو عشق میں
آخر انھیں دواؤں نے ہم کو ضرر کیا

وہ دشت خوف ناک رہا ہے مرا وطن
سن کر جسے خضر نے سفر سے حذر کیا

ہیں چاروں طرف خیمے کھڑے گرد باد کے — گردباد = بگولا
کیا جانیے جنوں نے ارادہ کدھر کیا

۴۰/۱ مطلع میں کوئی خاص بات نہیں۔ نکتہ صرف یہ ہے کہ شاطر چور کہیں چوری کرنے یا نقب لگانے سے پہلے اس جگہ کو دیکھ بھال لیتے ہیں اور اس کے پاس ہی کہیں گھر لے لیتے ہیں، تاکہ موقع کا معائنہ کرنے اور اس سے فائدہ اٹھانے میں آسانی ہو۔ یہاں معشوق نے یہ ہنر کیا کہ دل کو چرانے کی غرض سے آنکھوں میں گھر کر لیا۔ "خانماں خراب" اور "گھر کر لیا" کی رعایت خوب ہے۔ اسی مضمون کو دیوان اول ہی میں یوں کہا ہے ؎

چوری میں دل کی وہ ہنر کر گیا
دیکھتے ہی آنکھوں میں گھر کر گیا

۴۰/۲ اس شعر کا ایک دل چسپ پہلو یہ ہے کہ بے بال و پر کرنے والا صیاد یا معشوق نہیں، بلکہ زمانہ ہے۔ "رنگ اڑ چلا" کی معنویت بھی قابل داد ہے۔ رنگ اڑ جانا عام طور پر گھبراہٹ یا پریشانی یا خوف کا نتیجہ ہوتا ہے۔ اس کے علاوہ حاورے کے معنی ہیں "رنگ کا ہلکا ہو جانا"۔ میر نے لغوی معنی بھی مراد لئے ہیں کہ پھولوں کا رنگ ہوا میں مل گیا ہے، گویا اڑتا پھر رہا ہے۔ یعنی بہار کا شور ہے۔ اور یہ معنی بھی مراد لئے ہیں کہ پھولوں کا رنگ ہلکا ہو گیا۔ یعنی بہار اب ختم پر ہے۔ یہ معنی بھی بعید نہیں کہ کسی سانحے کی وجہ سے پھولوں میں گھبراہٹ پیدا ہو گئی ہے اور ان کا رنگ اڑنے لگا ہے۔ (یعنی ان کو تسلی یا امداد کی ضرورت ہے۔ اگر میرے بال و پر سلامت ہوتے تو میں جا کر ان کی دل جوئی کرتا۔) اڑنے کی مناسبت سے نسیم سے تخاطب بھی بہت خوب ہے۔ گلوں کے رنگ اور متکلم کے بال و پر میں تقابل بھی بہت عمدہ ہے۔ رنگ پھولوں کا جوہر ہے اور بال و پر طائر کا عرض۔ زمانے نے دونوں پر تصرف کیا۔ ایک کا جوہر اڑایا اور ایک کا عرض۔ "ہم کو تو" سے مراد یہ بھی ہو سکتی ہے کہ زمانے کا اصل مقصد، یعنی ہم کو بے بال و پر کرنا، تو پورا ہوا، اب گلوں کا رنگ (اس کی وجہ سے، یا اتفاقاً) بھی اڑ چلا تو زمانے کو کیا لینا دینا ہے۔ اصل نشانہ تو ہم تھے۔ مثلاً کوئی کہے "سارا محلہ جل گیا تو کیا ہوا، میرا تو گھر جلا کر دشمنوں کے دل میں ٹھنڈک پڑی۔"

۴۰/۳ اس شعر میں عاشق کی بے چارگی اور مرض عشق کے لاعلاج ہونے کے عمدہ بیان کے علاوہ دو باتیں اور ہیں۔ اول تو یہ کہ عشق میں بعض دوائیں کارگر بھی ہوتی ہیں، چاہے وہ وقتی طور پر ہوں اور بعد میں نقصان کریں۔ بقول حافظ؎ کہ عشق آساں نمود اول ولے افتاد مشکل ہا۔ (یہ ایک طبی مشاہدہ بھی ہے کہ بعض دوائیں شروع شروع میں فائدہ کرتی ہیں اور بعد میں نقصان کرتی ہیں۔) دوسری بات یہ ہے کہ یہ واضح نہیں کیا کہ وہ دوائیں تھیں کیا؟ اس طرح قیاس آرائی کا عمدہ موقع فراہم کر دیا ہے۔ مثلاً ممکن ہے معشوق سے دور دور رہنے کے باعث پہلے

تو فائدہ ہوا ہو، یعنی تھوڑا بہت صبر آیا ہو۔ لیکن عرصے تک دور رہنے نے بے قراری اور بڑھادی ہو۔ یا معشوق کے یہاں بار بار جانے سے پہلے تو تسکین ملتی ہو اور بعد میں نظارۂ مسلسل کی بنا پر وحشت اور جنون میں اضافہ ہوا ہو۔ یا معشوق کی تلخ کلامی اور ترشی نے پہلے تو ہمت پست کردی ہو اور بعد میں آتش شوق اور بھڑکادی ہو، وغیرہ۔ شعر میں خفیف سا مزاحیہ رنگ بھی ہے۔ بہت خوب شعر کہا ہے، واقعیت کا رنگ بھی لاجواب ہے۔ ملاحظہ ہو ہے۔

راسخ عظیم آبادی نے اس مضمون کے ایک پہلو کو لے کر پرلطف شعر کہا ہے ؎

دکھ سہے ترک جو نظارۂ دلدار کیا
آہ پرہیز نے دونا ہمیں بیمار کیا

۴۰/۴ خواجہ خضر کے حوالے سے صحرائے عشق کی ہولناکی کا ذکر دیوان ششم میں دو جگہ بڑے پرلطف انداز میں کہا ہے ؎

ملا جو عشق کے جنگل میں خضر میں نے کہا
کہ خوف شیر ہے مخدوم یاں کدھر آیا
خضر دشت عشق میں مت جاکہ واں
ہر قدم مخدوم خوف شیر ہے

لیکن شعر زیر بحث میں دو مزید لطف ہیں۔ ایک تو یہ کہ "رہا ہے مرا وطن" سے گمان گذرتا ہے کہ اب اس دشت خوف ناک میں وطن نہیں رہا۔ دوسرے یہ کہ "سفر" کی مناسبت سے "حذر" بہت خوب استعمال کیا ہے۔ کیوں کہ اس سے "حضر" (ٹھہرنا) کا گمان گذرتا ہے جو "سفر" کے جوڑ کا لفظ ہے۔ اس طرح "سفر" اور "حذر" میں ضلع کا لطف پیدا ہو گیا ہے۔

۴۰/۵ "طرف" اس شعر میں "ظرف" کے وزن پر، یعنی رائے ساکن کے ساتھ

ہے۔ یہ تلفظ بھی صحیح ہے۔ شعر میں پیکر بہت موثر ہے۔ پوری تصویر بھی بہت دل چسپ بنتی ہے۔ بگولے میں گرد اور ہوا کے سوا کچھ نہیں ہوتا۔ اگر جنوں کا خیمہ (یعنی ٹھہرنے کی جگہ) بگولا ہے تو اس کی آوارہ گردی کے میدان کا پوچھنا ہی کیا ہے۔ پھر یہ بھی ایک لطف کی بات ہے کہ بگولا کسی جگہ مشکل ہی سے ٹھہرتا ہے۔ لہٰذا جنون کا ٹھہرنا بھی معلوم۔ مزید لطف یہ کہ متکلم کے ذہن میں جنون اور وحشت انگیزی کا تصور اس قدر حاوی ہے کہ وہ گرد باد کو دیکھ کر یہی سمجھتا ہے کہ یہ جنون کا خیمہ ہے۔ اور اس کو تجسس بھی ہوتا ہے کہ اب جنون کس طرف مائل سفر ہو گا۔ سب سے زیادہ دل چسپ پہلو یہ ہے کہ بگولے کا واقعی کوئی ٹھکانا نہیں کہ کہاں اٹھے اور کہاں جا نکلے۔ اور جنون کی وحشت کا بھی کوئی اعتبار نہیں کہ وہ دیوانے کو کہاں لے جائے۔ بگولا چوں کہ دائرے کی شکل میں چاروں سمت گھومتا ہے اس لئے "چاروں طرف" بھی خوب ہے۔

مصرع ثانی میں تحیر سے زیادہ افسردگی کا لہجہ ہے۔ جنون کے جانے کا غم ہے اور اس کا بھی تاسف ہے کہ معلوم نہیں اب جنون کس طرف جا رہا ہے۔ ہم کو تو چھوڑ چلا۔

(۴۱)

کچھ نہ دیکھا پھر بجز اک شعلۂ پر پیچ و تاب
شمع تک تو ہم نے دیکھا تھا کہ پروانہ گیا

۴۱/۱ شعلے کا پر پیچ و تاب ہونا آگ کی تیزی کو بھی ظاہر کرتا ہے اور اس بات کو بھی کہ پروانے کے دل میں اس قدر گرمی تھی کہ اس کے جل اٹھنے پر جو شعلہ اٹھا وہ بھی بے چین اور بے قرار تھا۔ "پیچ و تاب" کا لفظ پروانے کے دل میں جذبات کے "تلاطم" کی طرف بھی اشارہ کرتا ہے۔ ("پیچ و تاب کھانا" یعنی بے قرار ہونا، انگاروں پر لوٹنا۔) اگر شمع اور پروانہ کو معشوق اور عاشق کا استعارہ فرض کیا جائے تو مراد یہ ہوئی کہ معشوق کا سامنا ہوتے ہی عاشق کی ہستی مٹ کر صرف ایک شعلۂ جوالہ بن گئی۔ خوب شعر کہا ہے۔ بیان کا ڈرامائی انداز بھی بہت خوب ہے۔ کئی باتیں ان کہی چھوڑ دی ہیں (مثلاً منظر کا صرف ایک حصہ بیان کیا ہے۔ یا یہ ظاہر نہیں کیا کہ پروانہ شمع کے شعلے سے جل اٹھا یا صرف نزدیک پہنچنے پر اس کا یہ حال ہوا۔) بیان کے اختصار نے شدت پیدا کر دی ہے۔ یہاں تک کہ یہ بھی ظاہر نہیں کیا کہ پروانہ شمع کی طرف کیوں گیا تھا۔ جب کہ غالب نے بات واضح کر دی ہے ؎

کرنے گئے تھے اس سے تغافل کا ہم گلہ
کی ایک ہی نگاہ کہ بس خاک ہو گئے

شعر کا ڈرامائی لہجہ اس وجہ سے کچھ مزید پر اثر ہو گیا ہے کہ جو واقعہ بعد میں پیش آیا (پروانے کا جل اٹھنا) اسے پہلے بیان کیا ہے۔ اور جو واقعہ پہلے پیش آیا (پروانے کا شمع کی طرف جانا) اسے بعد میں رکھا ہے۔ واقعے کو بیان کرنے کا انداز بھی میر کا اپنا ہے۔ گویا دو شخص آپس میں تبصرہ کر رہے ہوں۔ یا کوئی عینی شاہد کسی تیسرے شخص کو واقعے کی روداد سنا رہا ہو۔ بیان کرنے کی یہی کیفیت ۴۲/۱ میں بھی ہے۔

قائم چاند پوری نے میر کا مضمون براہ راست باندھا ہے، لیکن وہ میر کے مصرع اولیٰ کا جواب نہ لا سکے۔ میر کے یہاں پیکر بہت متحرک اور بصری ہے، اور اسلوب بہت ڈرامائی۔ اس ڈرامائیت کو دوسرے مصرعے سے اور تقویت ملی ہے۔ مصرع ثانی میں لفظ "تو" انتہائی قوت رکھتا ہے۔ قائم نے مصرع اولیٰ میں یہ لفظ رکھا ہے، اوراس سے فائدہ اٹھایا ہے۔ لیکن ان کا شعر پیکر سے محروم ہے ؎

شمع تک جاتے تو دیکھا تھا ہم اس کو قائم
پھر نہ معلوم ہوئی کچھ خبر پروانہ

سید محمد خان رند نے بھی اس مضمون کو نبھانے کی کوشش کی ہے ؎

اور میں راز نیاز عشق سے واقف نہیں
یہ تو دیکھا ہے سر پروانہ تھا اور پائے شمع

رند کا دوسرا مصرع عمدہ ہے۔ لیکن پہلے مصرعے میں تصنع آگیا ہے، اس لئے ان کا شعر قائم سے بھی کم تر رہ گیا۔ دوسرے مصرعے کا ڈرامائی اور مبہم انداز بہرحال بہت خوب ہے۔

(۴۲)

۱۴۰ دور بیٹھا غبار میر اس سے
عشق بن یہ ادب نہیں آتا

۴۲/۱ ملاحظہ ہو ۴۲/۲۔ شعر زیر بحث میں مزید خوبی یہ ہے کہ ہمارے خاک ہوجانے کے بعد جو غبار سارے عالم میں اڑتا پھرتا ہے، وہ بھی معشوق کا احترام کرتا ہے۔ "غبار" کے لحاظ سے "بیٹھا" بہت خوب ہے۔ کیوں کہ غبار کہیں نہ کہیں تو ٹھہرتا ہے اور جم جاتا ہے۔ اس ٹھہرنے اور جم جانے کو "بیٹھنا" کہتے ہیں۔ زندگی میں تو میر اس سے دور بیٹھا ہی کرتا تھا، خاک ہونے پر بھی دور دور ہی رہا۔ مزید لطف یہ کہ عشق میں خاک ہو جانے کو ایک طرح کی تعلیم سے تعبیر کیا ہے، کہ اس طرح ہم نے یہ ادب سیکھا۔ جس نے عشق نہیں کیا اسے حفظ مراتب کے یہ طور نصیب نہیں ہو سکتے۔ اس مضمون کو کئی بار کہا ہے ۔؎

تربت سے ہماری نہ اٹھی گرد بھی اے میر
جی سے گئے لیکن نہ کیا ترک ادب ہم

(دیوان دوم)

دور کیا اس سے جو بیٹھے ہے غبار اپنا دور
پاس اس طور کے بھی عشق کے آداب میں ہیں

(دیوان سوم)

پاس اس کا بعد مرگ ہے آداب عشق سے
بیٹھا ہے میری خاک سے اٹھ کر غبار الگ

(دیوان پنجم)

افتادگی پر بھی نہ چھوا دامن انھوں کا
کوتاہی نہ کی دلبروں کے ہم نے ادب میں (دیوان پنجم)

ملاحظہ ہو ۵۹/۱ اور ۲۰۲/۲۔

(۴۳)

وصل و ہجراں دو جو منزل ہیں یہ راہ عشق میں
دل غریب ان میں خدا جانے کہاں مارا گیا

۴۳/۱ شعر کا ابہام قابل داد ہے۔ یہ واضح نہیں کیا کہ دل وصل سے ہجر کی طرف جا رہا تھا۔ یا ہجر سے وصل کی طرف۔ یا ایک کشاکش تھی۔ کبھی ہجر تو کبھی وصال۔ ہجر کو راہ عشق کی ایک منزل کہنا بھی بہت خوب ہے۔ "مارا گیا" میں یہ بھی اشارہ ہے کہ راہزنوں کے ہاتھ مارا گیا۔ یا اپنی ہی طاقت کم ہوجانے کے باعث جان سے ہاتھ دھو بیٹھا۔ یعنی موت یا تو کشاکش کے باعث تھی۔ یا راہ زن کی چیرہ دستی کے باعث۔ یا سفر کی طوالت کے باعث۔ "غریب" بمعنی "مسافر" بھی ہے اور بمعنی "بے چارہ" بھی۔ پہلے معنی کی مناسبت "منزل" اور "راہ عشق" سے ظاہر ہے۔ "بے چارہ" بھی غیر مناسب نہیں۔ کیونکہ اجنبی یا مسافر بہرحال بے چارہ ہوتا ہے۔ پھر وہ موت بھی کس قدر بے کسی کی موت ہوگی جس کے بارے میں یہ بھی معلوم نہ ہو کہ کہاں واقع ہوئی۔ لہجہ حزنیہ لیکن باوقار ہے اور بیان میں واقعیت۔ کیوں کہ میر کے زمانے میں سفر میں جان کا خطرہ ہمیشہ رہتا تھا۔ ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ ممکن ہے عین وصل میں یا عین ہجر میں موت واقع ہوئی ہو لیکن از خود رفتگی کے باعث معلوم ہی نہ ہو سکا ہو کہ موت کہاں ہوئی۔ کسی واقعے کی یوں بیان کرنا گویا دو شخص اس پر تبادلۂ خیال کر رہے ہیں۔ یا ایک شخص دوسرے کو اس کے بارے میں بتا رہا ہے، میر کا خاص انداز ہے۔ ملاحظہ ہو ۴۱/۱۔ اس مضمون کو کم شدید انداز میں یوں ظاہر کیا ہے ؎

ہے پیچ دار از بس راہ وصال و ہجراں
ان دو ہی منزلوں میں برسوں سفر کرو تم (دیوان اول)

(۴۴)

جگر چاکی ناکامی دنیا ہے آخر
نہیں آئے جو میر کچھ کام ہوگا

۴۴/۱ محمد حسن عسکری نے اس شعر اور اس طرح کے بعض دوسرے اشعار کے بارے میں کیا خوب کہا ہے۔ "عاشق اپنی بدنصیبی پر افسوس تو کر سکتا ہے، لیکن محبوب کی شکایت بالکل بے جا ہے۔ تنہائی زندگی کا قانون ہے اور اس کے سامنے عاشق اور محبوب دونوں مجبور و معذور ہیں۔" شعر زیر بحث میں مزید خوبی یہ ہے کہ جگر چاکی اور ناکامی کو دنیا کے روزمرہ کاموں سے تعبیر کیا ہے، اور یہ تعبیر میر خود نہیں کر رہے ہیں۔ بلکہ کوئی اور شخص کر رہا ہے جو میر کی طرف سے معذرت پیش کر رہا ہے کہ اگر وہ کسی محفل میں نہیں آئے تو کیا عجب۔ دنیا کے کام، مثلاً جگر چاکی، ناکامی، جان کے ساتھ ہیں، کہیں کسی کام میں پھنس گئے ہوں گے۔ غیر معمولی بات کو ایسے لہجے میں کہنا جیسے کوئی سامنے کی بات کہہ رہے ہوں، اور پھر بھی بات کی اہمیت برقرار رہے، میر کا خاص انداز ہے۔
اسی مضمون کو بہت پست کر کے دیوان سوم میں یوں کہا ہے ؎

روتے ہیں نالہ کش ہیں یا رات دن جلے ہیں
ہجراں میں اس کے ہم کو بہتیرے مشغلے ہیں

نیز ملاحظہ ہو ۱۶۲۔

۴۵

یہ حسرت ہے مروں اس میں لئے لب ریز پیمانہ
مہکتا ہو نپٹ جو پھول سی دارو سے مے خانہ — نپٹ : بالکل

نہ وے زنجیر کے غل ہیں نہ وے جرگے غزالوں کے
مرے دیوانہ پن تک ہی رہا معمور ویرانہ — معمور : آباد

۱۴۵ نہ ہو کیوں ریختہ بے شورش و کیفیت و معنی
گیا ہو میر دیوانہ رہا سودا سو مستانہ

۴۵/۱ اس غزل کو ردیف ہائے ہوز میں ہونا چاہیئے تھا۔ کیوں کہ مطلع کے دونوں قافیے چھوٹی ہ پر ختم ہوتے ہیں۔ صرف ایک شعر کے علاوہ (جو انتخاب میں نہیں آیا) سب شعروں کے قافیے فارسی ہیں اور چھوٹی ہ پر ختم ہوتے ہیں۔ لیکن چونکہ ان کی چھوٹی ہ کو کھینچ کر الف کی طرح پڑھنا پڑتا ہے اس لئے فورٹ ولیم کے مرتبین نے قافیوں کو الف سے لکھ کر اس غزل کو ردیف الف میں ڈال دیا۔ اور بعد کے سب لوگوں نے اس کا اتباع کیا۔ میرے خیال میں یہ غلط ہے۔ لیکن میں نے ترتیب میں خلل ڈالنا پسند نہیں کیا۔ اس لئے اس غزل کو ردیف الف میں جگہ دی ہے۔ لیکن قافیوں کو الف کے بجائے چھوٹی ہ سے لکھا ہے۔ ملاحظہ ہو ۳۳/۱۔ شعر زیر بحث میں پھول سی شراب سے مے خانے کا مہکنا بہت خوب ہے۔ پھول سی شراب اس معنی میں بھی ہے کہ شراب میں پھول جیسی خوشبو ہو۔ اور اس معنی میں بھی کہ شراب پھول کی طرح لطیف ہو۔ پھر صرف شراب کی تعریف نہیں کی۔ بلکہ مے خانے کو بھی اسی شراب سے معطر کہہ کر مے خانے کی بھی خوبی بیان کردی۔ مزید یہ کہ تمنا بہت معصوم سی ہے، کہ ہاتھ میں لبریز پیمانہ ہو اور موت آجائے۔ شراب پینا چاہے نصیب نہ ہو لیکن اس مے خانے

میں میر جن خوبیوں کا ذکر کرتے ہیں وہ زیادہ بنیادی ہیں اور مشرقی نظریۂ شعر کے ساتھ زیادہ انصاف بھی کرتی ہیں۔ "شورش" سے مراد ہے جذبات کی شدت۔ لیکن ایسی شدت جس میں گرمی اور گہرائی ہو، پلپلاپن یا جذباتیت نہ ہو، یعنی جذبے کی شدت کے لحاظ سے الفاظ بھی ہوں۔ یہ نہ ہو کہ جذبہ سطحی یا ہلکا ہو لیکن اسے سینہ کوٹ کوٹ کر سر پھوڑنے والے انداز میں بیان کیا جائے۔ "کیفیت" سے مراد ہے شعر میں ایسی فضا ہو جو متاثر کرے، چاہے شعر کے معنی براہ راست یا فوراً پوری طرح ظاہر نہ ہوں۔ یا اس میں کوئی خاص معنی نہ ہوں۔ (9/1 کیفیت کی اچھی مثال ہے۔) "کیفیت" اور "شورش" (یا شور انگیزی) میں فرق یہ ہے کہ شورش والے شعر میں شاعر کسی انسانی صورت حال پر passionate اظہار خیال کرتا ہے۔ خود شاعر (یعنی متکلم) عام طور پر اس صورت حال میں شریک نہیں ہوتا۔ شورش کے شعر میں مضمون اور معنی کی اہمیت ہوتی ہے، جب کہ "کیفیت" والے شعر میں مضمون اور معنی بہت کم ہوتے ہیں۔ یعنی ایسے شعر میں بنیادی اہمیت اس فضا اور تاثر کی ہوتی ہے جو شعر سے فوری طور پر قائم ہو۔ کیفیت کا شعر فوراً اثر کرتا ہے۔

"معنی" سے مراد "معنی آفرینی" ہے۔ "معنی آفرینی" اور "مضمون آفرینی" الگ الگ چیزیں ہیں۔ "مضمون آفرینی" سے مراد ہے (۱) کوئی نیا مضمون پیدا کرنا، (۲) کسی پرانے مضمون میں کوئی نیا پہلو نکالنا، یا (۳) کسی پرانے مضمون کو نئے ڈھنگ سے بیان کرنا۔ "معنی آفرینی" کا مطلب ہے (۱) کسی شے یا حقیقت میں نئے معنی دریافت کرنا۔ یا (۲) کلام کے معنی بظاہر کچھ ہوں، لیکن غور کریں تو کچھ اور معنی نکلیں۔ یا (۳) کلام کے ایک معنی ظاہر ہوں، لیکن غور کریں تو معلوم ہو کہ اس میں متعدد معنی ہیں یا (۴) کلام ظاہر اور بین طور پر کثیر المعنی ہو۔ یا (۵) کلام میں ایسی رعایتیں ہوں جن سے نئے معنی کا قرینہ نکلے۔

یہ اصطلاحیں ہند ایرانی شعرا (اور بڑی حد تک اردو شعرا) کی وضع ہوئی ہیں۔ پرانے ایرانی ماہرین شعریات مضمون اور معنی میں فرق نہیں کرتے تھے۔ ہندوستانیوں کے یہاں بھی اس کی مثال مل جاتی ہے۔ لیکن اٹھارھویں صدی کا آغاز ہوتے ہوتے اردو والوں نے مضمون اور معنی کی تفریق کو تسلیم کر لیا تھا۔ میر اور دوسرے شعرا کے

یہاں اردو شعریات کی اصطلاحات کثرت سے ملتی ہیں، ضرورت صرف تلاش کرنے کی ہے۔

شعر زیر بحث میں سودا کو مستانہ کیوں کہا ہے، یہ بات واضح نہیں ہوتی۔ ممکن ہے لفظ "سودا" سے فائدہ اٹھاکر کہا ہو۔ لیکن یہ بھی ممکن ہے کہ سودا کے مزاج میں کوئی صفت رہی ہو جسے مستانگی سے تعبیر کرسکتے ہوں۔ چنانچہ قائم نے بھی میر کے مضمون پر مبنی ایک قطعے میں بالکل ایسی ہی بات کہی ہے ؎

اے گردش زمانہ تری کج روی کے بیچ
یک۔ نواح ہند سے شعر و سخن گیا
سودا تو اپنے حال میں مدت سے مست ہے
قائم رہا تھا ایک سو اپنے وطن گیا

میر کے شعر میں "گیا" اور "رہا" کا ضلع بھی خوب ہے۔

(۴۶)

بارہا گور دل جھنکا لایا
اب کے شرط وفا بجا لایا

قدر رکھتی نہ تھی متاع دل
سارے عالم میں میں دکھا لایا

دل کہ یک قطرہ خوں نہیں ہے بیش
ایک عالم کے سر بلا لایا

اب تو جاتے ہیں بت کدے سے میر
پھر ملیں گے اگر خدا لایا

۴۶/۱ مطلع برائے بیت ہے۔

۴۶/۲ "قدر" بمعنی "عزت" بھی ہے اور بہ معنی "قیمت" بھی۔ دوسرے معنی کی روشنی میں یہ مفہوم بھی نکل سکتا ہے کہ متاع دل انمول تھی۔ متاع دل کو سارے عالم میں دکھا کر واپس لے آنے میں باوقار رنجیدگی کے ساتھ خفیف سی تلخی بھی ہے۔ حکیم شفائیؔ نے اس مضمون کو ذرا کھول کر بیان کیا ہے ؎

عجب متاع زبونیست ایں وفاداری
کہ مفت ہم نہ خریدند ہر کجا بردم
(یہ وفاداری بھی عجب متاع زبوں ہے کہ
جہاں جہاں میں اسے لے گیا، لوگوں نے اسے
مفت بھی نہ خریدا۔)

میر کے لہجے میں عجب طرح کی قطعیت ہے۔ اور مکالمے کا انداز اس پر مستزاد۔

۴۶/۳ دوسرے مصرعے میں کئی معنی ہیں۔ ایک تو یہ کہ عشق کی مصیبت دل کی وجہ سے ہے۔ دوسرے یہ کہ دنیا میں جو کچھ شوریدہ سری اور ہنگامہ ہے وہ سب دل کی وجہ سے ہے۔ تیسرے یہ کہ دل رکھنے کی بنا پر ہم عاشق ہوئے۔ اور ہماری عاشقی ایک عالم کے لئے مصیبت بن گئی۔ چوتھے یہ کہ دل ہی نے ہم کو حسن کا قدر دان بنایا۔ دل نہ ہوتا تو گویا عشق نہ ہوتا، اور عشق نہ ہوتا تو حسن کی کوئی اہمیت نہ تھی۔ دل نے عشق کو پیدا کیا۔ عشق نے حسن کو، اور حسن سارے عالم کے لئے فتنہ بن گیا۔ ملاحظہ ہو ۶۰/۴ اور ۹۱/۳۔

۴۶/۴ بت کدے میں واپس آنے کے لئے "خدا لایا" کی کیا بے مثال شرط رکھی ہے، اور لطف یہ کہ محاورہ پورا بندھا ہے۔ مضمون ہلکا ہے لیکن "خدا لایا" کی برجستہ ذو معنویت میر کے علاوہ کسی اور کے بس کی نہ تھی۔ ملاحظہ ہو ۵۲۔

اس طرح کا ایک استعمال دیوان سوم میں بھی ہے ؎

میر کعبے سے قصد دیر کیا
جاؤ پیارے بھلا خدا ہمراہ

تک پہنچ کر مریں۔ یہی بہت ہے۔ یہ بھی خوب ہے کہ عام طور پر لوگ کسی روایتی متبرک جگہ میں مرنا پسند کرتے ہیں اور یہاں شراب سے معطر مے خانے میں جام بکف مرنے کی تمنا کی جا رہی ہے۔ اس میں ایک مزاح کا پہلو بھی ہے۔ جیسا کہ شفیق الرحمٰن نے کہیں لکھا ہے کہ اب تمنا بس یہ ہے کہ باقی عمر لندن یا پیرس میں یادِ خدا میں گذار دوں۔" پھول" میں ایک مزید لطف یہ ہے کہ بہترین قسم کی ہندوستانی شراب کو بھی " پھول " کہتے ہیں۔ انگریزی کے زیر اثر جب ہندوستانی چیزوں کا رتبہ گھٹا تو یہ نام بھی ہم لوگوں کو بھول گیا۔ ورنہ " طلسم ہوشربا " تک میں " شراب " کے لئے " پھول " اکثر استعمال ہوا ہے۔

$\frac{45}{2}$ " زنجیر " اور " غل " کی مناسبت کے لئے ملاحظہ ہو $\frac{9}{1}$۔ اس مضمون کو قائم چاند پوری نے بھی خوب بیان کیا ہے ؎

دم قدم سے تھی ہمارے ہی جنوں کی رونق

اب بھی کوچوں میں کہیں شور و فغاں سنتے ہو

میر کے شعر میں منظر نگاری اعلیٰ پائے کی ہے۔ دیوانہ پا بہ زنجیر ہے لیکن سارے دشت میں دوڑتا پھرتا ہے۔ اس کی وحشت کی بنا پر جنگلی ہرن اس سے مانوس ہیں اور اس کے ساتھ ساتھ رہتے ہیں۔ چناں چہ ایک طرف زنجیر کی جھنکار ہے اور ایک طرف ہرنوں کی ڈاریں۔ " ویرانہ " اور " معمور " میں بھی ایک رعایت ہے، کیوں کہ ہرے بھرے کھیت کو بھی " معمور " کہتے ہیں۔ ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ یہ ظاہر نہیں کیا کہ دیوانہ پن کیوں ختم ہو گیا ؟ اس کی وجہ موت بھی ہو سکتی ہے، محویت بھی اور ترکِ دیوانگی بھی۔

$\frac{45}{3}$ اس شعر میں میر نے واضح کیا ہے کہ ان کے نزدیک اچھے شعر میں کیا خوبیاں ہونا چاہیئے۔ حالی کی بیان کردہ خوبیوں (سادگی، اصلیت اور جوش) کے مقابلے

۴۷

۱۵۰ اک وہم سی رہی ہے اپنی نمود تن میں
آتے ہو اب تو آؤ پھر ہم میں کیا رہے گا

۴۷/۱ اپنی "نمود" (یعنی ظاہر ہونا، موجود ہونا) کو جسم سے الگ فرض کیا ہے، لیکن اس کو جان سے بھی تعبیر نہیں کیا ہے۔ یہ انداز خوب ہے۔ پھر اسے "وہم" کہہ کر مزید لطف پیدا کیا، کہ ہمارے وجود کا وہم سا باقی ہے۔ لوگوں کو بس دھوکا ہوتا ہے کہ ہم ظاہر اور موجود ہیں۔ غالب اس مضمون کو بہت آگے لے گئے ہیں ؎

ہستی کا اعتبار بھی غم نے مٹا دیا
کس سے کہوں کہ داغ جگر کا نشان ہے

لیکن غالب کے شعر میں "غم نے مٹا دیا" غیر ضروری وضاحت کا حامل ہے۔ میر کا استفہام انکاری بہت خوب ہے۔ اور غالب کے یہاں بھی استفہام غیر معمولی قوت رکھتا ہے۔ میر کے دوسرے مصرعے میں رنجیدگی بھی ہے اور ایک طرح کی برگشتگی بھی۔ اس کے برخلاف غالب کے یہاں اس بات کا درد ہے کہ ان کی بات پر کوئی یقین نہیں کرے گا۔ میر کے لہجے میں ایک بے پروائی ہے۔ گویا اشارہ یہ ہے کہ اگر تم نہ آؤ گے تو تمہارا ہی نقصان ہوگا۔ ملاحظہ ہو ۲۸/۳ اور ۱۰۱/۱ اور ۲۶۴/۳۔

کیفیت اور مضمون آفرینی کا فرق دیکھنا ہو تو میر کے اس شعر کے سامنے نسیم دہلوی کا حسب ذیل شعر رکھیے۔ میر کے یہاں کیفیت اس قدر ہے کہ مصرع اولیٰ میں مضمون کی ندرت کی طرف دھیان نہیں جاتا۔ نسیم کے یہاں صرف مضمون آفرینی ہے ؎

آ کہیں وعدہ فراموش کہ فرصت کم ہے
دم کوئی دم میں قدم بوس قضا ہوتا ہے

(۴۸)

کہیں ہیں میر کو مارا گیا شب اس کے کوچے میں
کہیں وحشت میں شاید بیٹھے بیٹھے اٹھ گیا ہوگا

۴۸/۱ اس شعر میں ایک پورا افسانہ ڈرامائی انداز میں بیان کیا ہے، اور لطف یہ ہے کہ افسانے کا صرف ایک حصہ الفاظ میں پیش کیا ہے اور باقی سب قاری کے تخیل پر چھوڑ دیا ہے۔ لیکن اس طرح کہ تمام تفصیلات کی طرف ذہن منتقل ہوجاتا ہے۔ میر نے معشوق کی گلی میں ٹھکانا بنالیا ہے۔ لیکن اس کی ذہنی کیفیت محویت کی نہیں، بلکہ وحشت کی ہے۔ خبر آتی ہے کہ میر معشوق کے کوچے میں مارا گیا۔ ممکن ہے معشوق کی تلوار کا نشانہ بن گیا ہو۔ ممکن ہے اہل کوچہ نے سنگ سار کردیا ہو۔ دوسرے مصرعے میں افسوس کے لہجے میں کہا گیا ہے کہ اسے وحشت تو تھی ہی۔ بیٹھے بیٹھے اٹھ گیا ہوگا۔ اور جب اٹھ کھڑا ہوا تو اس کی وحشت پر خفا ہوکر معشوق نے اسے قتل کردیا۔ یا لوگوں نے اسے سنگ سار کردیا۔ لیکن دوسرے لہجے میں پڑھیے تو مصرع ثانی میں ایک موہوم سی امید کا بھی اظہار ہے گویا اپنے دل کو سمجھا رہے ہوں، جس طرح بری خبر ملنے پر دل کو سمجھاتے ہیں اور اس خبر کو اچھے معنی پہنانے کی کوشش کرتے ہیں۔ چناں چہ موہوم سی امید کے ساتھ کہتے ہیں کہ نہیں، مارا نہ گیا ہوگا۔ اس کو وحشت تو تھی ہی، کہیں اٹھ کر چلا گیا ہوگا۔ چوں کہ وہ اپنی عام جگہ پر، جہاں اکثر نظر آیا کرتا تھا، آج نظر نہیں آرہا ہے، اس لئے لوگوں نے یہ خبر پھیلا دی ہے کہ مارا گیا۔ اس مفہوم کے اعتبار سے معشوق اور اس کے اہل کوچہ کے ساتھ ایک حسن ظن کا بھی اظہار ہوتا ہے کہ وہ لوگ ایسے نہیں ہیں جو میر کو مار ڈالیں۔ شعر میں کئی کردار ہیں اور ہر ایک کے خدوخال افسانے کی ضرورت کی حد تک بالکل واضح اور واقعیت پر مبنی ہیں۔ میر، معشوق، معشوق کی گلی کے لوگ، وہ لوگ جو میر کی موت کی خبر لائے ہیں، اور شعر کا متکلم۔ خود مرکزی کردار (یعنی میر) کی وحشت، معشوق سے اس کا انہماک، اس

کی بے گناہی، بے چارگی۔ یہ سب اس خوبی سے محض اشاروں میں بیان ہوئے ہیں کہ شعر کی بلاغت دو بالا ہو گئی ہے۔ یہ شعر کنایاتی اسلوب کا بے مثال نمونہ ہے۔ شعر کا ایک خاص لطف یہ ہے کہ اگرچہ اس میں اکثر کردار وہی ہیں جو غزل کی دنیا میں رسومیاتی وجود رکھتے ہیں۔ (عاشق، معشوق، گلی کے لوگ وغیرہ) لیکن ان کا وجود رسومیاتی ہوتے ہوئے بھی واقعی ہے، استعاراتی نہیں۔ ایسے اشعار کی موجودگی غزل کی رسومیات اور شعریات۔ دونوں کے بارے میں از سر نو غور و تفکر کا تقاضا کرتی ہے۔ یعنی غزل کی رسومیات کا وجود کتنی سطحوں پر ممکن ہے۔ اور بڑا شاعر کس کس طرح ان کو برت سکتا ہے۔

۴۹

کل شب ہجراں تھی لب پر نالہ بیمارانہ تھا
شام سے تا صبح دم بالیں پہ سر یک جانہ تھا

یا دیا مے کہ اپنے روز و شب کی جاے باش — جاے باش ۔ رہنے کی جگہ
یا در باز بیاباں یا در مے خانہ تھا

شب فروغ بزم کا باعث ہوا تھا حسن دوست
شمع کا جلوہ غبار دیدۂ پروانہ تھا

۴۹/۱ دوسرے مصرعے میں اضطراب کی کیفیت کو ظاہر کرنے کے لئے بہت خوب پیکر استعمال کیا ہے۔ پورے شعر پر واقعیت کا رنگ غالب ہے۔ نالہ بھی تھا تو دھیمی آواز میں۔ بیماروں کی طرح تھا اور سرگشتگی بھی تھی تو دیواروں سے سر ٹکرانے کی مبالغہ آمیز کیفیت کے بجائے تکیے پر سر کبھی ادھر رکھتے تھے اور کبھی ادھر۔ روایتی انداز میں دیکھئے تو معلوم ہوتا ہے کہ ضعف کا عالم ظاہر کیا ہے۔ لیکن کسی ایک لفظ سے براہ راست ضعف کا بیان نہیں نکلتا۔ کنائے بہت خوب ہیں۔

۴۹/۲ غالب نے صحرا کو "خانۂ مجنوں صحرا گرد بے دروازہ" کہا ہے۔ یہ صحرا کی وسعت اور اس میں داخل ہونے پر کسی قسم کی روک ٹوک نہ ہونے کا اچھا بیان ہے۔ اس کے مقابلے میں میر کا "درباز بیاباں" پھیکا معلوم ہوتا ہے لیکن درحقیقت میر کا شعر نکتے سے خالی نہیں۔ کیوں کہ بیاباں ان کا گھر نہیں ہے، صرف اقامت خانہ ہے۔ اور وہ بھی صرف اس حد تک کہ وہ اس کے دروازے

پر دن رات پڑے رہتے تھے۔ دروازہ ہمہ وقت کھلا ہوا تھا، لیکن وہ درویشی کی سچی ادا کے ساتھ دروازے ہی پر پڑے رہتے تھے۔ اسی طرح، وہ مے خانے میں بھی نہ داخل ہوتے تھے۔ وحشت میں ایک ادائے بے گانگی تھی، کسی بھی گھر میں، چاہے وہ صحرا یا مے خانہ ہی کیوں نہ ہو، داخل ہونا گوارا نہ تھا۔ در باز ِبیاباں کا پیکر میر نے ایک جگہ اور استعمال کیا ہے ؂

اب در باز بیاباں میں قدم رکھیے میر
کب تلک تنگ رہیں شہر کی دیواروں میں

(دیوان چہارم)

49/3 رعایتیں سامنے کی ہیں: "فروغ"، "شمع"، "جلوہ"، "دیدہ"۔ شعر میں اس قسم کی نازک خیالی ہے جسے عام طور پر غالب سے منسوب کرتے ہیں۔ معشوق کے حسن کے آگے شمع کی روشنی ماند پڑ گئی تھی۔ لہٰذا اس کا ماند پڑنا پروانے کی آنکھ میں غبار کی طرح کھٹک رہا تھا۔ یا شمع کی روشنی اتنی پھیکی پڑ گئی تھی کہ وہ غبار آلود اور دھندلی معلوم ہوتی تھی۔ اور یہ غبار (یعنی شمع کے حسن کی یہ کم حیثیتی) پروانے کی آنکھوں میں اس طرح کھٹک رہا تھا جیسے خاک کا ذرہ آنکھوں میں کھٹکتا ہے۔ یا شمع کے حسن کا ماند پڑنا پروانے کے لئے باعث رنج تھا اور اس کی آنکھ میں غبار کی طرح تھا۔ لطف یہ بھی ہے کہ اگر آنکھوں میں غبار بھر جائے تو کچھ دکھائی نہیں دیتا۔ اس لئے پروانہ جلوۂ معشوق کے دیدار سے محروم رہا اور شمع کے حسن سے بھی لطف اندوز نہ ہو سکا۔

(۵۰)

۱۵۵ پیغام غم جگر کا گلزار تک نہ پہنچا
نالہ مرا چمن کی دیوار تک نہ پہنچا

یہ بخت سبز دیکھو باغ زمانہ میں سے — بخت سبز : بدنصیبی
پژمردہ گل بھی اپنی دستار تک نہ پہنچا

مستوری خوبروئی دونوں نہ جمع ہووین
خوبی کا کام کس کی اظہار تک نہ پہنچا

یوسف سے لے کے تا گل پھر گل سے لے کے تا شمع
یہ حسن کس کو لے کر بازار تک نہ پہنچا

افسوس میر وے جو ہونے شہید آئے
پھر کام ان کا اس کی تلوار تک نہ پہنچا

۵۰/۱ مطلع برائے بیت ہے۔ لیکن پوری غزل کی آہنگ میں جو حیرت انگیز روانی ہے وہ مطلع میں بھی موجود ہے۔

۵۰/۲ "بخت سبز" کا استعمال یہاں بہت خوب ہے۔ باقی رعایتیں ظاہر ہیں۔ اس سے ملتا ہوا مضمون دیوان اول ہی میں یوں ادا کیا ہے ؎

پژمردہ بہت ہے گل گلزار ہمارا
شرمندۂ یک گوشۂ دستار نہ ہووے

مومن نے اس زمین میں اچھی غزل کہی ہے۔ ان کے ایک شعر میں "گل" اور "دستار" کا مضمون بھی بندھا ہے۔ لیکن میر کی سی کیفیت نہیں ہے

بے بخت رنگ خوبی کس کام کا کریں تو
تھا گل ولے کسی کی دستار تک نہ پہنچا

۵/۳۰ "اظہار" کا لفظ یہاں خوب رکھا ہے۔ کیوں کہ اس کا اشارہ تخلیقی اظہار، یعنی شاعرانہ اظہار کی طرف بھی ہے۔ دوسرے مصرعے میں یہ لطف بھی ہے کہ "کس کا خوبی کا کام" نہ کہا۔ جس کی توقع تھی۔ بلکہ "کس کی خوبی کا کام" کہا۔ اس کی بنا پر "کام" بمعنی "مقصد" کا بھی پہلو نکل آیا اور عبارت بھی غیر متوقع ہو گئی۔ مفہوم یہ نکلا کہ خوبی کا ہونا شرط ہے، اظہار اپنی راہیں خود نکال لے گا۔

۵/۴۰ ناسخ نے اس مضمون کا ایک پہلو تمثیلی انداز میں ادا کیا ہے، لیکن ان کا پہلا مصرع، جس میں دعویٰ ہے، بہت سست ہے

جس جگہ ہے حسن فوراً قدرداں پیدا ہوا
چاہ میں یوسف گرا تو کارواں پیدا ہوا

میر نے "یہ حسن کس کو لے کر" کا ٹکڑا بہت خوب رکھا ہے، کیوں کہ اس میں یہ بھی اشارہ ہے کہ حسن اس شخص یا اس چیز پر جبر کرتا ہے جس میں حسن پایا جاتا ہے۔ بازار میں جانے سے قدرداں ملتے ہیں، لیکن رسوائی بھی ہوتی ہے۔ حسن کو ظاہر کرنے والی اشیا کی تین قسمیں بھی دل چسپ رکھی ہیں: انسان، پھول (جو بے جان ہے لیکن جو معشوق کا استعارہ بھی ہے) شمع، جس میں ایک طرح کی جان ہوتی ہے اور جو عاشق کا استعارہ بھی ہے اور معشوق کا بھی۔ غالب نے اس مضمون کا ایک پہلو اس خوبی سے بیان کیا ہے کہ ان کا شعر نسبتہً یک پہلو

ہونے کے باوجود غیر معمولی ہوگیا ہے ؎

غارت گر ناموس نہ ہو گر ہوس زر
کیوں شاہد گل باغ سے بازار میں آوے

$\frac{50}{5}$ "کام" بمعنی "مقصد" بھی ہے اور بمعنی "حلق" بھی۔ شعر کو تھوڑا سا نامکمل چھوڑ کر ایک نیا لطف پیدا کیا ہے۔ "میر، افسوس دے۔ جو شہید ہونے آئے، پھر ان کا کام اس کی تلوار تک نہ پہنچا۔" ایک مفہوم یہ بھی ہو سکتا ہے کہ جو لوگ ارادہ کر کے جان دینے کے لئے آتے ہیں ان کو یہ سعادت نصیب نہیں ہوتی۔ صوفیانہ رنگ میں کہیے تو مطلب یہ نکلا کہ عرفان اسی کو ملتا ہے جس کو خدا دے۔ ارادے اور کوشش سے کچھ حاصل نہیں ہوتا اگر دینے والے کی نظر کرم نہ ہو۔

۵۱

۱۶۰ اس کا خیال چشم سے شب خواب لے گیا
قسمے کہ عشق جی سے مرے تاب لے گیا

کن نیندوں اب تو سوتی ہے اے چشم گریہ ناک
مژگاں تو کھول شہر کو سیلاب لے گیا

منھ کی جھلک سے یار کے بے ہوش ہو گئے
شب ہم کو میر پرتو مہتاب لے گیا

۵۱/۱ شعر میں کوئی معنوی خوبی نہیں۔ لیکن دونوں مصرعے اتنے برابر کے ہیں اور باہم اس طرح پیوست ہیں کہ نئے غزل گو کے لئے نمونے کا کام دے سکتے ہیں۔ پہلے مصرعے میں کسی ایک رات (خاص کر پچھلی رات) کی بات کہی ہے۔ اور دوسرے مصرعے کو اس عام ذہنی کیفیت کے اظہار کے لئے استعمال کیا ہے جس کی بنا پر پچھلی رات معشوق کا محض خیال نیند کو اڑا لے گیا۔ اس طرح پہلا مصرع دلیل اور دوسرا مصرع دعویٰ بن گیا ہے۔ "خیال" اور "خواب" کی مناسبت ظاہر ہے۔ "عشق" اور "تاب" میں مناسبت معنوی ہے۔ کیوں کہ عشق کے نتیجے میں انسان پیچ و تاب کھاتا ہے، یا عشق میں گرمی ہوتی ہے (تاب = "گرمی")۔ مصرع ثانی میں لفظ "قسمے" بھی بہت خوب ہے، کیوں کہ اس سے قسم کھانے والے کی شدت جذبات ظاہر ہوتی ہے۔

۵۱/۲ یہ شعر کیفیت اور معنی دونوں لحاظ سے بہت خوب ہے۔ اس کے حسن کا اندازہ کرنے کے لئے سودا کا یہ شعر سامنے رکھیے ؎

ڈروں ہوں بہ نہ جاوے شہر بندھ کر تار رونے کا
نظر آتا ہے پھر آنکھوں میں کچھ آثار رونے کا

سودا کے دوسرے مصرعے میں ایک دل چسپ مبالغہ ہے اور پہلے مصرع میں ایک شگفتہ صنعت (تار بندھ کر شہر کا بہ جانا) لیکن میر کے دوسرے مصرعے میں صوتی آہنگ اور پیکر نے مل کر غیر معمولی ڈرامائیت پیدا کردی ہے۔ سیلاب ایک خوں خوار شیر کی طرح سامنے آتا ہے جو بستی کے جانوروں یا بستے انسانوں کو اٹھالے جاتا ہے۔ یا پھر کسی طوفان کی طرح۔ جو اچانک آتا ہے اور اچانک ختم ہوتا ہے۔ ایک شہر کا شہر اجاڑ لے جاتا ہے۔ پھر اس پر طرہ یہ کہ آنسوؤں سے بوجھل آنکھوں کو۔ جو کثرت گریہ کے باعث کھل نہیں سکتیں۔ بے خبر ظاہر کیا ہے۔ رونا بے چینی اور درد کا اظہار کرتا ہے اور سونا امن و سکون کی علامت ہے۔ لیکن یہاں رونے کی کثرت کے باعث آنکھوں کے کھل نہ سکنے اور اس طرح انھیں یہ نہ معلوم ہو سکنے کو۔ کہ سیلاب گریہ نے کیا قیامت توڑی ہے۔ بے خبری کی نیند سے تعبیر کیا ہے۔ غضب کا شعر کہا ہے۔ یہ کنایہ بھی موجود ہے کہ ہمیں رونے پر اختیار نہیں۔ ہمارے رونے کی وجہ سے شہر میں سیلاب آجاتا ہے تو ہم مجبور ہیں۔ بلکہ بے خبر ہیں۔ چشم گریہ ناک کو اپنے سے الگ شخصیت فرض کرکے ایک اور طرح کا ڈرامائی تناؤ پیدا کیا ہے۔ پھر یہ کہ آنسو روکنے کی تلقین نہیں کی ہے۔ صرف یہ کہا ہے کہ پلکیں اٹھا کر دیکھو تو سہی تمھارے رونے نے کیا غضب ڈھایا ہے۔ یہ بھی اشارہ ہے کہ اگر اس طرح گریہ جاری رہا تو جہاں سب اہل شہر بہ جائیں گے جو تم پر طعنہ زنی کرتے اور پتھر پھینکتے ہیں، وہاں معشوق کا گھر بھی بہ جائے گا۔ رونے پر ایک طرح کی مباہات بھی ہے اور رونے کے ممکن خراب نتیجے اور اچھے نتیجے کی طرف اشارہ بھی۔ یہ باتیں لفظ "شہر" سے پیدا ہوئی ہیں۔ کیوں کہ یہ صاف ظاہر ہے کہ اسی شہر میں عاشق بھی ہے اور معشوق بھی۔ روز مرہ کی رو سے صرف "شہر" یا "بستی" یا اس طرح کا کوئی لفظ رکھ کر کوئی بات کہی جائے (مثلاً "شہر میں بہت بارش ہو رہی ہے") تو مراد یہی ہوتی ہے کہ وہ شہر جس میں ہم تم رہتے ہیں۔

قائم نے اس مضمون کو سودا سے بہتر نبھایا ہے ؎

اب چشم گریہ پیما صرفہ ہے کیا جہاں کا
سیلاب خوں سے تیرے جل تھل تو بھر چکا ہے

قائم نے "چشم گریہ پیما" کی نہایت خوبصورت ترکیب رکھی ہے جس میں پیکر کو بھی دخل ہے۔ دوسرے مصرعے سے پیکر کو تقویت پہنچتی ہے۔ "جل تھل" کا تعلق "پیمائش" سے ظاہر ہے، لہٰذا ضلع بھی خوب صرف ہوا ہے۔ لیکن میر کی سی ڈرامائیت اور میر کی طرح دونوں مصرعوں میں انشائیہ اسلوب کے نہ ہونے کی وجہ سے، اور میر کے مصرعے ثانی میں جو پکارنے کی کیفیت ہے، اس کے فقدان نے قائم کے شعر کو میر سے کم تر کر دیا ہے۔

"چشم گریہ ناک" کی ترکیب میر حسن نے بھی استعمال کی ہے۔ لیکن ان کا شعر اس ترکیب کی خوبی کے باوجود محض بیانیہ اور خبریہ اسلوب کے باعث سودا سے کم نظر آتا ہے ؎

اس چشم گریہ ناک نے عالم ڈبو دیا
جیدھر گئی ادھر کو یہ طوفان لے گئی

۵۱/۳ اس شعر میں کوئی خاص بات نہیں، صرف تین شعر پورے کرنے کے لئے اسے رکھا گیا ہے۔ پھر بھی دوسرے مصرعے میں کنایہ خوب ہے۔ ممکن ہے کہ معشوق کا منھ نہ دیکھا ہو، بلکہ چاند کو معشوق کا منھ فرض کر لیا ہو۔ دوسری بات یہ کہ چاندنی میں پریاں اتر کر آدم زادوں کو اڑا لے جاتی ہیں، اس طرح کی باتیں قصہ کہانیوں میں ملتی ہیں۔ اس لئے معشوق کے چہرے کی جھلک پر بے ہوش ہو جانے کو پر تو مہتاب کے اثر سے ہوش حواس کھو بیٹھنے سے تعبیر کرنا بھی ایک لطف رکھتا ہے۔ چاند کے گھٹنے بڑھنے سے جنون کا کچھ تعلق ہے، یہ بات پرانے لوگوں کو معلوم تھی۔ یہ اشارہ شعر میں موجود ہے۔ لیکن عین ممکن ہے کہ شعر زیر بحث کا حوالہ میر کی مثنوی "خواب و خیال میر" کے ان مشہور اشعار سے قائم ہوتا ہو ؎

نظر رات کو چاند پر گر پڑی
تو گویا کہ بجلی سی دل پر پڑی
مہ چاردہ کار آتش کرے
ڈروں یاں تلک میں کہ جی غش کرے
توہم کا بیٹھا جو نقش درست
لگی ہونے وسواس سے جان سست
نظر آئی اک شکل مہتاب میں
کمی آئی جس سے خور و خواب میں

۵۲

دل پہنچا ہلاکی کو نپٹ کھینچ کسالا
بے یار مرے سلمہ اللہ تعالیٰ

کسالا کھینچنا: سختی جھیلنا
سلمہ اللہ تعالیٰ: اللہ تعالیٰ اس کو سلامت رکھے

کچھ میں نہیں اس دل کی پریشانی کا باعث
برہم ہی مرے ہاتھ لگا تھا یہ رسالہ

١٦٥ گذرے ہے لہو واں سر ہر خار سے اب تک
جس دشت میں پھوٹا ہے مرے پاؤں کا چھالا

گر قصد ادھر کا ہے تو ٹک دیکھ کے آنا
یہ دیر ہے زہاد نہ ہو خانۂ خالہ

۵۲/۱ اس زمین و بحر میں سودا نے بھی اپنے مطلع میں "سلمہ اللہ تعالیٰ" کا فقرہ خوب باندھا ہے ؎

میں دشمن جاں ڈھونڈ کے اپنا جو نکالا
سو حضرت دل سلمہ اللہ تعالیٰ

لیکن میر کے یہاں ایک لطف اور بھی ہے: دل پہنچ تو چکا ہے ہلاکت کے قریب، اور دعا اس کو یہ دے رہے ہیں کہ اللہ اسے سلامت رکھے۔ لہٰذا اس میں دو طرح کے طنز ہیں۔ ایک تو یہ کہ مرنے والے کو سلامت رہنے کی دعا دے رہے ہیں اور دوسرا یہ کہ اس کی سختی اور مصیبت کے قائم رہنے کی دعا دے رہے ہیں۔ کیوں کہ جو شخص مرنے کے قریب ہے اگر وہ اسی حال میں سلامت رہے تو اس کی زندگی، موت سے بدتر ہو جائے گی۔ سلمہ اللہ تعالیٰ کی دعا عام طور پر ان لوگوں کو دیتے ہیں جو بہت عزیز ہوں یا جن کی وجہ سے دعا دینے والے

کو کوئی فائدہ حاصل ہوتا ہو یا دعا دینے والا جن کا احترام کرتا ہو۔ اس اعتبار سے بھی اس بے چارہ دل کو جو کہ سختی کھینچ کھینچ کر موت کے دروازے پر جا پہنچا ہے۔ یہ دعا دینا بہت خوب ہے۔ نظیر اکبرآبادی نے بھی اس زمین میں غزل کہی ہے اور یہ فقرہ بھی استعمال کیا ہے ؎

کیا جانیئے کس حال میں ہووے گا عزیزو

دل آج مرا سلمہ اللہ تعالیٰ

جرارت نے اس زمین میں دو غزلہ کہا ہے۔ اور پہلی غزل کے مطلع میں اور دوسری کے مقطع میں " سلمہ اللہ تعالیٰ " نظم کیا ہے۔ مقطع میں انھوں نے بتوں کا عشق کا ذکر کرکے ایک لطف پیدا کر دیا ہے۔ اس کے علاوہ انھوں نے سودا، میر اور نظیر کے برخلاف " دل " کا مضمون نہیں باندھا ہے۔ بلکہ ایک نئی راہ نکالی ہے ؎

جرارت سے بھی عاشق نہیں ہوتے کہ شب و روز

ہے محو بتاں سلمہ اللہ تعالیٰ

یہ ضرور ہے کہ جرارت کا مضمون ہلکا اور ان کا لہجہ محض خوش طبعی کا ہے۔ جب کہ سودا اور میر کے یہاں طنز اور زہر خند کی کیفیت ہے۔ جرارت کا شعر نظیر کے شعر سے بہر حال بہتر ہے۔

۵۲/۲ " رسالہ " فوجی لفظ ہے۔ اس کے اعتبار سے " پریشانی " اور " برہم " بہت مناسب ہیں۔ دل کا ہاتھ لگنا بھی بہت عمدہ ہے۔ اور یہ کنایہ بھی کہ دل روز ازل ہی سے بقول غالب عافیت کا دشمن اور آوارگی کا آشنا ہے۔ پہلے مصرعے میں " کچھ " روز مرہ کے استعمال کا اچھا نمونہ ہے۔ کیوں کہ اس کے بغیر بات مکمل تھی لیکن وہ زور نہ پیدا ہوتا۔

۵۲/۳ اس مضمون کو دیوان اول ہی میں یوں بیان کیا ہے ؎

کوئی تو آبلہ پا دشت جنوں سے گذرا

ڈوبا ہی جائے ہے لوہو میں سرِ خار ہنوز

لیکن اس شعر میں بھرتی کے الفاظ بہت ہیں، اور پھر بھی صرف ایک سرِ خار کے لہو میں ڈوبنے کا ذکر ہے۔ اس کے بر خلاف شعر زیر بحث میں سر ہر خار سے لہو گذر رہا ہے۔ اور سر ہر خار سے لہو گذرنے سے یہ مراد بھی ہو سکتی ہے کہ میرے آبلے کے پھوٹنے کے ماتم میں ہر کانٹے کے سر سے خون رواں ہے (یعنی کانٹوں نے سر پھوڑ لیا ہے۔) یا یہ کہ میرے آبلے کے پانی نے کانٹوں کو بھی تر و تازہ کر دیا ہے اور خون ان کے سر میں رواں ہے۔ "سر" اور "پاؤں" کی رعایت ظاہر ہے۔

۵۲/۴ "خالہ جی کا گھر نہیں ہے"، اس محاورے کو کس خوب صورتی سے نبھایا ہے۔ میر کو محاوروں اور کہاوتوں کے نظم کرنے میں کمال حاصل تھا۔ ہمارے زمانے میں یگانہ نے اس باب میں ان کی پیروی کی۔ لیکن وہ بات نہ آسکی۔ کیوں کہ میر محاوروں اور کہاوتوں کو کسی نئے پہلو سے یا غیر متوقع سیاق و سباق میں نظم کرنے پر قادر تھے، جب کہ یگانہ انھیں عام مضامین کی جگہ استعمال کرتے تھے۔ پھر بھی، اس مشکل فن کو برتنے والوں میں یگانہ کا دم بہت غنیمت تھا۔ شعر زیر بحث میں لطف یہ بھی ہے کہ شاید مسجد یا خانقاہ کو زاہد لوگ خالہ جی کا گھر سمجھتے ہوں اور من مانی کر لیتے ہوں۔ لیکن دیر کا معاملہ اور ہے۔ یہاں کے آداب اور ہیں۔ یہاں زاہدوں کا حکم نہیں چلتا۔ بلکہ ان پر فقرے چلتے ہیں۔ ملاحظہ ہو ۲۶/۴، ۱۱۰/۲ اور ۱۱۹/۱۔

۵۳

پل میں جہاں کو دیکھتے میرے ڈبو چکا
اک وقت میں یہ دیدہ بھی طوفان رو چکا

ممکن نہیں کہ گل کرے ویسی شگفتگی
اس سرزمیں میں تخم محبت میں بو چکا

پایا نہ دل بہایا ہوا سیل اشک کا
میں پنجۂ مژہ سے سمندر بلو چکا

ہر صبح حادثے سے یہ کہتا ہے آسماں
دے جام خون میر کو گر منھ وہ دھو چکا

۵۳/۱ مطلع بھرتی کا ہے۔ لیکن پہلے مصرعے میں ایک لطف یہ ہے کہ "میرے" کا تعلق "دیکھتے" سے ہو سکتا ہے ("میرے دیکھتے") اور "جہاں" سے بھی ("میرے جہاں کو")۔

۵۳/۲ ملاحظہ ہو ۲۹/۴۔ اس مضمون کو دیوان اول ہی میں یوں کہا ہے ؎

اے ابر اس چمن میں نہ ہوگا گل امید
یاں تخم یاس اشک کر میں بھر کے بو دیا

لیکن اس شعر میں بھرتی کے لفظ بہت ہیں، اور وضاحت بھی غیر ضروری حد تک ہے۔ شعر زیر بحث میں ایک پر وقار الم ناکی ہے اور لفظ "گل" کا ابہام بھی بہت معنی خیز ہے۔ "بو چکا" کے بھی دو معنی ہیں۔ ایک تو یہ کہ میں نے بویا اور

دوسرے یہ کہ میں کبھی نہ بوؤں گا۔ "اس سرزمیں میں" اور "ویسی شگفتگی" کا ابہام بھی توجہ طلب ہے۔ یہ سرزمین دنیا بھی ہوسکتی ہے۔ کوئی ایک شہر بھی۔ اور کسی نئے معشوق کا دل بھی۔ "ویسی شگفتگی" میں اشارہ یہ ہے کہ پہلے کبھی تخم محبت کہیں بویا تھا اور وہ خوب شگفتہ ہوا تھا۔ اس بار یا اس جگہ بھی شگفتہ ہو گا، لیکن وہ بات نہ ہوگی۔ شگفتہ گل کو دل خونیں کا بھی استعارہ کہتے ہیں۔ گویا دل کا پھول شگفتہ ہونا دراصل دل کا خونیں ہونا ہے۔ یعنی عشق میں کامیابی دراصل یہی ہے کہ دل خون ہو جائے۔ اور اس بار دل کے خون ہونے کا امکان نہیں ہے۔

دل میں تخم محبت بونے کا مضمون میر حسن نے بھی برتا ہے۔ لیکن ان کے یہاں وہ معنوی ابعاد نہیں ہیں جو میر کے یہاں ہیں ؎

بیخ و بنیاد نہال عشق کو برباد دے
آہ میں تخم محبت دل میں کیوں بونے لگا

ملاحظہ ہو ۳۹/۳۔

۵۳/۳ میر کو سمندر اور دریاے مواج کے پیکروں سے خاص شغف تھا۔ یہ ذرا عجیب بات ہے، کیوں کہ سمندر انھوں نے کبھی دیکھا نہ تھا اور شاید گھاگھرا سے زیادہ بڑے پاٹ کا دریا بھی نہ دیکھا تھا۔ لہذا یہ ان کے تخیل کا کمال اور افتاد طبع کی خاصیت ہی ہے کہ انھوں نے غزلوں، مثنویوں، شکارناموں، ہر صنف میں سمندر اور تلاطم خیز لہروں کے پیکر اور شعرا سے زیادہ باندھے ہیں۔ دوسرے شعر اپنے موقعہ پر بحث میں آئیں گے۔ فی الحال شعر زیر بحث میں پنجۂ مژہ سے سمندر بلونے۔ اور سیل اشک میں بہے ہوئے دل کا پیکر دیکھیے۔ آنسوؤں کے سیل میں دل بہ گیا۔ پھر سیل اشک نے سمندر کی شکل اختیار کرلی۔ اس سمندر میں پلکیں پنجے کی طرح تھیں جن کے ذریعہ دل کو ٹٹولا جارہا تھا۔ پلکوں سے سمندر بلونا کمال صعوبت اور کمال کوشش بھی ہے اور انتہا درجے کا بے اثر

فعل بھی۔ دونوں نے مل کر طوفان اشک اور دل کی بے چارگی اور ڈھونڈنے والے کی سعی خام کی کیا عمدہ تصویر کھینچ دی ہے۔ دریاے مواج کے پیکروں کے لئے "دریاے عشق" قابل مطالعہ ہے۔ مثلاً یہ متفرق اشعار دیکھیے ؎

آب کیسا کہ بحر تھا زخار
تند و مواج و تیرہ و تہ دار
موج ہر اک کمند شوق تھی آہ
لپٹی اس کو برنگ مار سیاہ
کشش عشق آخر اس مہ کو
لے گئی کھینچتی ہوئی تہ کو

شعر زیر بحث میں "بلونا" ایک اور لحاظ سے بھی معنی خیز ہے۔ ہماری دیو مالا میں سمندر بلونے کا مقصد امرت حاصل کرنا تھا، لیکن امرت سے پہلے زہر نکلا جسے شو جی نے پی لیا۔ یہاں اگر سمندر بلونے کا مقصد دل جیسا امرت بازیافت کرنا فرض کیا جائے تو لامحالہ یہ معنی نکلتے ہیں کہ دل تو نہ ملا لیکن زہر ضرور نصیب ہوا۔ سمندر کے پیکروں کے لئے مزید ملاحظہ ہو ۲۰۹/۱۔

۵۳/۴ "جام خوں" کا پیکر میر نے متعدد بار استعمال کیا ہے ؎

سحر جام خوں ہے جو منھ دھو چکوں ہوں
یہ مفلوک ایسے کے گھر میہماں ہے

(غزل در قصیدۂ آصف الدولہ)

نہ سی چشم طمع خوان فلک پر خام دستی سے
کہ جام خون دے ہے ہر سحر یہ اپنے مہماں کو

(دیوان اول)

جام خوں بن نہیں ملتا ہے ہمیں صبح کو آب
جب سے اس چرخ سیہ کاسہ کے مہمان ہوئے (دیوان اول)

ہر سحر حادثہ مری خاطر
لے کے خوں کا ایاغ نکلے ہے

(دیوان اول)

یہ پیکر میر نے نظیری سے مستعار لیا تھا ؂

آمد سحر کہ دیر و حرم رفت و رو کنند
تا بازم از نصیب چہ خوں در سبو کنند

(صبح ہوئی، لوگوں نے دیر و حرم میں جھاڑو پونچھا لگانا شروع کیا۔ دیکھوں اب میری تقدیر میرے سبو میں کس طرح کا خون بھرتی ہے۔)

لیکن حق یہ ہے کہ شعر زیر بحث میں میر نے اس پیکر کو چار چاند لگا دیئے ہیں اور نظیری سے استفادے کا حق اس طرح ادا کیا ہے کہ یہ پیکر اب انھیں کا ہو گیا ہے۔ حادثے سے آسمان کا تخاطب۔ پھر یہ شرط کہ جب میر منھ دھولے تب اسے جام خون دیا جائے۔ شعر کو واقعیت اور بھیانک پن دونوں سے بہرہ مند کرتا ہے۔ پھر آسمان کی بے خبری کہ ابھی میر نے منھ دھویا بھی کہ نہیں، اس بات کی طرف اشارہ کرتی ہے کہ آسمان کو میر سے ایک طرح کی بے تعلقی اور بے خبری ہے۔ اس کو دلچسپی صرف اس بات سے ہے کہ پہلی چیز جو میر تک ہر صبح پہنچے وہ جام خون ہو۔ باقی، میر کے روز و شب کیا ہیں، اس باب میں اسے معلومات نہیں اور نہ معلومات رکھنے کی ضرورت یا خواہش ہے۔ حادثے کے ہاتھ سے جام خون حاصل ہونا بھی بہت خوب ہے۔ شعر کو روزمرہ کی زندگی سے قریب کرنے کے لئے، بلکہ حادثے اور جام خون کو عام شب و روز کا حصہ بنانے کے لئے "منھ دھو چکا" کا ٹکڑا کس قدر برمحل اور برجستہ ہے، اس کی وضاحت غیر ضروری ہے۔ غیر معمولی یا غیر عام بات کو روزمرہ زندگی کی سطح پر لانے کا ہنر جیسا میر کو آتا تھا، ویسا کسی کو نہ آیا۔ ملاحظہ ہو ۳۴/۴۔ بعض استاد قسم کے لوگ "جام خون" میں اعلان نون کو غلط قرار دیں گے۔ حالاں کہ اسے غلط کہنے کی وجہ کوئی نہیں ہے۔ غالب کے زمانے تک تو اسے کسی نے غلط نہیں

کہا۔ اور ناسخ کے یہاں بھی اس کی مثال مل جاتی ہے کہ آج جن الفاظ کو بے عطف و اضافت نون غنہ کے ساتھ ہی باندھنا صحیح سمجھا جاتا ہے۔ ان کو انھوں نے انھیں با علان نون بھی باندھا ہے۔ رشید حسن خاں کا کہنا ہے کہ انشا نے "دریائے لطافت" میں یہ قاعدہ بیان کیا ہے کہ عطف و اضافت کے ساتھ اعلان نون نہ ہونا چاہئے۔ لیکن اس نام نہاد قاعدے کے باوجود ہمارے تقریباً ہر بڑے شاعر نے اعلان نون مع عطف و اضافت سے پرہیز نہیں کیا۔ وجہ یہ ہے کہ یہ قاعدہ ہی مہمل اور ہماری زبان کے مزاج کے خلاف ہے۔ اس مسئلے پر تھوڑی سی بحث رشید حسن خان نے اپنی کتاب "زبان اور قواعد" میں اور میں نے "عروض، آہنگ اور بیان" میں درج کی ہے۔ کہا گیا ہے کہ اعلان نون مع عطف و اضافت اس لئے غلط ہے کہ فارسی میں ایسا نہیں ہوتا۔ اسی طرح، یہ بھی کہا گیا ہے کہ خون، جان، آسمان وغیرہ الفاظ اگر بے عطف و اضافت آئیں تو ان میں نون کا اعلان ہونا چاہیے۔ اگر پہلا قاعدہ (اعلان نون مع عطف و اضافت ناجائز ہے) مہمل ہے تو دوسرا مہمل تر ہے۔ کیوں کہ اگر یہ الفاظ فارسی ہیں اور ان میں نون غنہ ہے، تو پھر ان کو بے اعلان نون باندھنا کیوں کر غلط ہوا؟ حقیقت حال یہ ہے کہ فارسی میں نون غنہ لفظ کے آخر میں شاذ ہی آتا ہے۔ یعنی فارسی میں "جان" کا تلفظ "جُن" یا اس سے کچھ ملتا جلتا کیا جاتا ہے۔ اسی طرح، وہاں "خون" کو "خُن" بولتے ہیں۔ لہٰذا جو چیز ایرانیوں کے تلفظ ہی میں نہ تھی اس پر کسی فارسی قاعدے کا دار و مدار چہ معنی دارد؟ نظم طبا طبائی نے غالب کے مصرع ع

بس کہ دوڑے ہے رگ تاک میں خوں ہو ہو کر

پر یہی اعتراض کیا ہے کہ "خون" اعلان نون کے بغیر درست نہیں۔ رشید حسن خاں نے منیر شکوہ آبادی کا ایک واقعہ نقل کیا ہے کہ وہ اپنے اس مطلع پر وجد کرتے تھے ؎

گنبد قبر دوستاں ٹوٹے
اے زمیں تجھ پہ آسماں ٹوٹے

لیکن وہ ہاتھ بھی ملتے تھے کہ میں اسے دیوان میں نہیں رکھ سکتا۔ کیوں کہ

"سماں" میں اعلان نون نہیں ہوا۔ یہ دونوں حضرات بڑے فارسی داں تھے، انوری کا شہرۂ آفاق قصیدہ "کاں باشد، جاں باشد" ہی پڑھ لیتے۔ یا اور کچھ نہیں تو نظیری کا یہ شعر ہی یاد رکھتے تو انھیں یہ مشکل نہ ہوتی ؎

پارہ پارہ جگر طور زغیرت خوں شد
کہ کہے بودم و چوں کوہ ثباتم دادند

اور آخری بات یہ کہ ممکن ہے فارسی میں کوئی قاعدہ ہو۔ لیکن فارسی کے قاعدوں کا اطلاق اردو پر اندھا دھند کرنا کہاں کی دانائی ہے۔ ہمارے بڑے شعرا نے یہی کیا ہے کہ نون کا اعلان جہاں چاہا ہے کیا ہے۔ جہاں نہیں اچھا لگا وہاں نہیں کیا ہے۔ اور یہی اصول صحیح ہے کہ اس معاملے میں ذوق اور سامعہ کو اندھے قوانین پر ترجیح دی جائے۔ میر کے زیر بحث شعر میں اور ان شعار میں، جو میں نے اس کی ضمن میں نقل کئے ہیں، یہی اصول کارفرما ہے۔

وضو کے لئے خون سے منھ دھونے کا مضمون ۱/۱۸۵ میں ملاحظہ ہو۔

(۵۴)

دیر و حرم سے گذرے اب دل ہے گھر ہمارا
ہے ختم اس آبلے پر سیر و سفر ہمارا

ہیں تیرے آئینے کی تمثال ہم نہ پوچھو
اس دشت میں نہیں ہے پیدا اثر ہمارا

ہے تیرہ روز اپنا لڑکوں کی دوستی سے
اس دن ہی کو کہے تھا اکثر پدر ہمارا

نشو و نما ہے اپنی جوں گرد باد انوکھی
بالیدہ خاک رہ سے ہے یہ شجر ہمارا

۵۴/۱ مطلع برائے بیت ہے۔ لیکن آبلے پر سیر و سفر تمام ہونا (یعنی آبلے ہی میں سفر کرنا) تھوڑا بہت دل چسپ ضرور ہے۔ میر کو یہ مضمون بہت پسند رہا ہوگا۔ کیوں کہ انھوں نے اپنے فارسی دیوان (جو دیوان اول کے بعد کا ہے) میں اسے دوبارہ لکھا ہے ؎

رہ بدل بردم و فارغ شدم از دیر و حرم
ختم گردید برایں آبلہ سیر و سفرم

(میں دل تک پہنچ گیا اور دیر و حرم سے بے نیاز ہوگیا۔ اس آبلے پر میرا سیر و سفر ختم ہو گیا۔)

۵۴/۲ ہمارا کوئی وجود نہیں۔ یا ہمارا وجود و عدم برابر ہے۔ یہ غالب اور میر کا پسندیدہ موضوع ہے۔ بلکہ اسے اردو شاعری کے رسومیاتی مضامین میں سمجھنا چاہیے۔ شعر زیر بحث میں میر نے اسے بالکل نئے انداز میں باندھا ہے۔ ہم معشوق کے آئینے میں نظر آنے والی صورت ہیں۔ اس بیان میں ایک دل چسپ ابہام بھی ہے۔ معشوق کے آئینے میں جو صورت نظر آئے گی وہ معشوق کی بھی ہو سکتی ہے۔ اگر ایسا ہے تو پہلے مصرعے کی رو سے ہم میں اور معشوق کے جلوے میں کوئی بات مشترک ہے۔ یہ مشترک بات تحیر ہو سکتی ہے۔ کیوں کہ معشوق کی صورت جو آئینے میں جلوہ گر ہے۔ معشوق کو دیکھ کر مبہوت رہ جاتی ہے اور کچھ بولتی نہیں۔ لہٰذا ہم اتنے متحیر ہیں کہ ہمارے وجود کا کسی کو نشان ہی نہیں ملتا۔ ہم بس بت کی طرح خاموش اور بے حس و حرکت ہیں۔ اس معنی کی روشنی میں "نہ پوچھو" کا روزمرہ اور بھی معنی خیز ہو جاتا ہے۔ آئینے کی تمثال ہونے سے یہ بھی مراد ہو سکتی ہے کہ ہم تیرے آئینے کی صورت ہیں۔ یعنی جس طرح تیرا آئینہ تیرے جلوے کے اثر سے مبہوت اور ساکت ہو جاتا ہے۔ اسی طرح ہم بھی ہیں۔ "اس دشت" مراد دشت کائنات بھی ہو سکتی ہے۔ دشت عشق بھی۔ تجھ میں محویت کے باعث ہم اس قدر کھوئے گئے ہیں کہ تیرے آئینے کی تمثال کی طرح ہیں۔ ہمارا کوئی نشان دشت عشق میں نہیں۔ یا ہم اس دشت میں کوئی نشان نہ چھوڑ جائیں گے۔ یا جس طرح تیرے آئینے میں شکلیں منعکس ہوتی اور آتی جاتی رہتی ہیں۔ ٹھہرتی نہیں۔ اسی طرح ہم بھی ہیں۔ ہمارا کوئی ٹھکانہ۔ کوئی پتہ نشان نہیں۔ مزید لطف یہ ہے کہ خود کو آئینہ یا تمثال آئینہ جیسی لطیف شے سے تشبیہ دے کر اپنی تعریف بھی کر ڈالی ہے۔

۵۴/۳ امرد پرستی کا ایک غیر معمولی شعر ۳۳/۲ پر گذر چکا ہے۔ یہ شعر بھی غیر معمولی ہے۔ لیکن اس کا انوکھا پن اور طرح کا ہے۔ مجھے یہ کہنے میں کوئی تامل نہیں کہ اس موضوع پر ایسا شعر اردو میں نہیں کہا گیا۔ عندلیب شادانی نے امرد پرستی

کو میر کا ایک بنیادی رجحان ٹھہرایا ہے۔ میں اس کی اہمیت کا منکر نہیں۔ لیکن اسے بنیادی بھی نہیں کہتا۔ عبدالحق اور سردار جعفری کے برخلاف میں نے امرد پرستی پر مبنی اچھے یا انوکھے اشعار کو اپنے انتخاب میں جگہ دی ہے۔ شادانی کے برعکس رالف رسل اور خورشید الاسلام نے میر کی امرد پرستی کو کوئی اہمیت نہیں دی ہے۔ لیکن جیسا کہ امریکی نقاد فرینسس پرچٹ نے اپنے ایک مضمون میں واضح کیا ہے۔ میر کا امرد پرستانہ رجحان غزل کی روایت، یعنی ہماری عشقیہ شاعری کی روایت کے عین مطابق ہے اور اس کی کئی وجہیں ہیں۔ جس طرح کھلی ہوئی بدمذاقی سے ظاہر کی ہوئی رندی پر مبنی شعر اچھا شعر نہیں ہوتا۔ اسی طرح بدمذاقی یا بھونڈے پن کا اظہار کرنے والا امرد پرستانہ شعر بھی اچھا نہیں ہوتا۔ ہر چیز میں بقول میر "سلیقہ" شرط ہے۔ شعر زیر بحث میں سب سے پہلی دلچسپ بات تو یہ ہے کہ باپ نے بیٹے کو نصیحت کی ہے کہ لڑکوں سے دوستی مت کرنا۔ اس کے معنی یہ ہوئے کہ یہ ایسا موضوع تھا جس پر باپ بیٹے میں گفتگو ہو سکتی تھی۔ اگر ایسا نہیں ہے تو متکلم محض خوش طبعی سے کام لے رہا ہے اور اسے اس بات پر واقعی کوئی رنج نہیں ہے کہ لڑکوں کی دوستی نے اسے اس انجام کو پہنچایا۔ بلکہ وہ اپنے باپ کا ذکر محض بے حیائی میں کر رہا ہے۔ جیسا کہ اکثر ایسے موقعوں پر ہوتا ہے کہ جھوٹا افسوس ظاہر کرنے کے لئے کہتے ہیں کہ ہاں صاحب، ہمارے بزرگ بھی اس بات کو منع کرتے تھے۔ یہ بھی فرض کر سکتے ہیں کہ باپ نے براہ راست لڑکوں کی دوستی سے نہیں روکا تھا۔ بلکہ ایک عام بات کہی تھی کہ اگر تمہاری حرکتیں یوں ہی رہیں تو تمہارا انجام بد ہوگا۔ دوسرے مصرعے میں کئی پہلو ہیں۔ ایک تو طنز کا ہے، اور اس طنز کے بھی دو پہلو ہیں۔ اول تو خود پر طنز ہے کہ جیسی حرکتیں تھیں ویسا پھل پایا۔ طنز کا دوسرا پہلو یہ کہ اپنی بے حیائی پر طنز ہے۔ کیوں کہ لڑکوں کی دوستی ترک کرنے کا کوئی ارادہ شعر سے ظاہر نہیں ہوتا۔ دوسرے مصرعے کا ایک پہلو یہ ہے کہ شاید لڑکوں کی دوستی کا انجام برا ہونے کی نصیحت باپ نے ذاتی تجربے کی بنا پر کی ہو۔ تیسرا پہلو یہ کہ "لڑکوں کی دوستی" میں یہ بات مبہم رکھ دی ہے کہ ہم نے لڑکوں سے دوستی کی، یا لڑکوں نے ہم سے دوستی کی۔ پھر

"تیرہ روز" اور "اس دن" کی مناسبت بھی رکھ دی ہے۔ اس شعر کے بعض پہلوؤں کو آخیر عمر کے ایک شعر میں میر نے یوں لکھا ہے ؎

معقول گر سمجھتے تو میر بھی نہ کرتے

لڑکوں سے عشق بازی ہنگام کہنہ سالی (دیوان ششم)

آخری بات یہ کہ ممکن ہے یہ مضمون خان آرزو سے مستعار ہو ؎

فریب خوش پسراں خوردن آرزو رسم است

ز روے تجربہ گفت ایں چنیں پدر مارا

(اے آرزو، خوب صورت لڑکوں کا فریب کھانا رسم ذیا ہے۔
ہمارے باپ نے اپنے تجربے کی روشنی میں یہ بات ہم سے کہی۔)

لیکن خان آرزو کا مضمون محدود اور پست ہے۔ اس میں صرف ظرافت یا ایک طرح کی barefaced کوشش ہے کہ فریب خوش پسراں کھانے کو مستحسن، یا کم سے کم جائز، قرار دیا جائے۔ میر کے یہاں طرح طرح کے نفسیاتی ابعاد ہیں، جیسا کہ اوپر واضح ہوا ہوگا۔

۵۴/۴ "شجر" سے مراد اپنا قد بھی ہو سکتا ہے اور اپنی شخصیت بھی۔ "شجر حیات" سے مناسبت ظاہر ہے۔ دوسرے مصرعے میں پیکر کس قدر بدیع اور دل چسپ ہے۔ درخت کے اگنے کے لئے پانی اور مٹی دونوں درکار ہوتے ہیں یہاں "گرد باد" کی تشبیہ سے فائدہ اٹھا کر اپنے شجر کی نشو و نما کے لئے خاک رہ کو ذمہ دار ٹھہرایا ہے۔ یہ کنایہ بہت خوب ہے کہ عاشق نہ صرف مثل بگولے کے آوارہ رہتا ہے، بلکہ راستے پر اگنے والے درخت کی طرح غبار آلود بھی رہتا ہے۔ شعر میں ایک طنطنہ بھی ہے۔ گرد باد مظاہر فطرت میں ایک حیرت انگیز اور طاقت در مظہر ہے۔ اپنی نشو و نما کو اس سے مشابہ قرار دے کر خود اپنی شخصیت کو مظاہر فطرت جیسی عظمت اور انوکھا پن بخش دیا ہے۔

۵۵

۱۸۵ دل نہ پہنچا گوشۂ داماں تلک
قطرۂ خوں تھا مژہ پر جم رہا

۵۵/۱ شعر کی بلاغت قابل داد ہے۔ دل کا اصل مقصود یہ ہے کہ وہ معشوق کے ہاتھ تک پہنچے۔ بلکہ بہتر تو یہ ہے کہ معشوق کے دل سے مل جائے۔ لیکن اس بات کا شعر میں کہیں ذکر نہیں کیا۔ بلکہ ایک غیر متعلق بات کہی ہے کہ دل گوشۂ داماں تک نہ پہنچا۔ اصل مدعا یہ ہے کہ دل میں اتنی سکت تو تھی نہیں کہ معشوق کے ہاتھ تک پہنچے یا اس کے دل سے مل جائے۔ واماندگی نے اتنا کم کوش کر دیا تھا کہ بس یہی تمنا تھی کہ دامن کے کنارے تک پہنچ جائے۔ لیکن یہ تمنا بھی پوری نہ ہوئی۔ دل تو محض ایک بوند بھر خون تھا۔ آنکھوں تک کھینچ کر آیا لیکن دامن پر نہ ٹپک سکا۔ معمولی آنسو ہوتا تو دامن پر آگرتا۔ لیکن وہ تو قطرۂ خون تھا۔ اور خون کی صفت یہ ہوتی ہے کہ وہ جلدی سے جم جاتا ہے۔ لہٰذا دل پلک پر آکر ٹھہر گیا۔ جم کر رہ گیا۔ یہ انداز بھی خوب ہے کہ دل کو قطرۂ خوں یوں کہا ہے گویا یہ عام سی بات ہو کہ دل تو قطرۂ خوں ہوتا ہی ہے۔ حالاں کہ ظاہر ہے کہ دل کو غموں نے خون کیا ہے۔ اس طرح دل کا غموں کے ہاتھ خون ہونا بھی ظاہر کر دیا اور خون ہو جانے کے باعث اس کی نارسائی بھی ظاہر کر دی۔ پورا مضمون دردناک ہے لیکن لہجے میں آہ وزاری کا شائبہ تک نہیں۔ کوئی شدت بھی نہیں۔ گویا رواروی میں ایک بات کہہ دی۔ خوب شعر کہا ہے۔ لیکن لہجے کی شدت اور پیکر کی ندرت کے اعتبار سے قائم چاند پوری نے بھی اس مضمون کو ایک غزل کے دو شعروں میں لاجواب طرح سے لکھا ہے ؎

نہ دل بھرا ہے نہ اب نم رہا ہے آنکھوں میں
کبھی جو روئے تھے خوں جم رہا ہے آنکھوں میں

وہ محو ہوں کہ مثال حباب آئینہ
جگر سے کھینچ کے لہو جم رہا ہے آنکھوں میں

لیکن میر کے یہاں دل کی نارسائی کا جو پہلو ہے اس رتبے کی کوئی چیز قائم کے شعروں میں نہیں۔

قدرت اللہ قدرت نے اس مضمون کو بہت ہلکا کر دیا ہے۔ دوسرے مصرعے میں تصنع بھی ہے، اور دل کا ذکر نہ ہونے کی وجہ سے معنویت کم ہو گئی ہے

اشک اب آنے سے کچھ یاں تھم رہے
لخت دل مژگاں پہ شاید جم رہے

(۵۶)

مجلس آفاق میں پروانہ ساں
میر بھی شام اپنی سحر کر گیا

۵۶ "مجلس آفاق" کے فقرے نے شعر کو واقعی آسمان پر پہنچا دیا ہے۔ پروانہ تو عام مجلسوں اور محفلوں میں جل کر خاک ہوتا ہے۔ اور اس طرح گویا اپنی شام کو صبح کرتا ہے۔ (شام = جل اٹھنا۔ صبح = روشن ہونا۔ بجھ جانا) لیکن میر نے جس محفل میں جل کر جان دی وہ کائنات کی محفل، یا کم سے کم آسمانوں کی محفل تھی۔ اپنی عظمت اور اس کے حوالے سے انسان کی عظمت کی تائید کتنی خوبی سے کی ہے۔ پھر کنائے کتنے پر معنی ہیں۔ شام کے معنی ہیں اندھیرا۔ یعنی مایوسی، کرب، راستے سے دوری۔ اور صبح ہے منزل، کام یابی، امید و عرفان۔ پروانہ جل بجھتا ہے تو گویا شام سے سحر تک، یعنی کرب اور مایوسی سے کام یابی اور امید و عرفان تک پہنچتا ہے۔ پھر شام پوری زندگی بھی ہے، یعنی زندگی اس قدر رنجیدہ اور درد آمیز ہے جیسے شام۔ ایسی شام کی سحر صرف یہ ہے کہ انسان اپنے کو جلا کر خاک کر دے۔ معمولی شام ہو تو اس کی صبح بھی ہوگی۔ لیکن جب ساری زندگی شام ہے تو اس کی سحر تو موت ہی ہوگی۔ پروانے کا روشن ہونا صبح کا طلوع ہونا ہے۔ بس فرق یہ ہے کہ پروانہ جس اسٹیج پر اپنا کام دکھاتا ہے وہ محدود اور پست ہے۔ اور میر کا اسٹیج ساری کائنات ہے۔ "کر گیا" میں اشارہ یہ ہے کہ جان بوجھ کر، ارادہ کرکے ایسا کیا، یا مجبوراً، جوں توں کرکے ایسا کیا۔ ایک ہی عمل میں مجبوری بھی ہے اور مختاری بھی۔ ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ پروانہ تو معمولی شمع پر نثار ہوتا ہے۔ اگر میر نے بھی پروانے کی طرح جل کر جان دی تو وہ شمع جس پر اس کی جان گئی، شمع حقیقت ہی ہوگی۔ شمع حقیقت یا نور الٰہی پر پتنگے کی طرح نثار ہونے کا تاثر "مجلس آفاق" کے فقرے سے بھی پیدا ہوتا ہے۔ کیوں کہ قرآن میں کہا گیا ہے کہ اللہ زمین و آسمان کا نور ہے۔

(۵۷)

آیا جو واقعے میں درپیش عالم مرگ
یہ جاگنا ہمارا دیکھا تو خواب نکلا

۵۷/۱ "واقعے میں" عالم مرگ کا پیش آنا معنی خیز ہے۔ کیوں کہ اس سے مراد یہ بھی ہو سکتی ہے کہ یوں تو عام طور پر ایسا ہوا کہ معلوم ہوا موت کا عالم ہے۔ یعنی زندگی ایسی تنگی سے گذری تھی کہ اکثر لمحوں پر موت کا دھوکا ہوا۔ لیکن پھر یک بار واقعی موت آئی تو گویا آنکھیں کھل گئیں۔ معلوم ہوا یہاں کی زندگی محض خواب تھی۔ یعنی اس کی اصلیت کچھ نہ تھی۔ یا مجازاً ایک خواب تھی۔ یعنی مادی زندگی اتنی غفلت آگیں تھی اور اس میں حقیقت سے اتنی بے خبری تھی گویا وہ محض ایک خواب تھی۔ یا ہم واقعی خواب دیکھ رہے تھے۔ اس دنیا میں آنے سے پہلے ہم عدم میں موجود تھے اور باہوش و حواس تھے۔ اس دنیا میں آئے تو سو گئے۔ یا سو گئے تو اس دنیا میں آئے۔ اب جو مرے ہیں تو گویا ہماری نیند کھلی ہے۔
درد نے اس مضمون کو یوں ادا کیا ہے ؎

وائے نادانی کہ وقت مرگ یہ ثابت ہوا
خواب تھا جو کچھ کہ دیکھا جو سنا افسانہ تھا

دوسرے مصرعے کی برجستگی کے باوجود درد کا شعر میر سے کم تر ہے، کیونکہ ان کے یہاں زندگی کی بے حقیقتی یا اس کے رائگاں جانے پر ایک رنج ہے جو اخلاقی نقطۂ نظر پر مبنی ہے۔ "وائے نادانی" کا اخلاقی رجحان واضح ہے۔ اس کے برخلاف میر کے یہاں ایک عرفانی یا انکشافی لہجہ ہے، جسے آفاقی کہہ سکتے ہیں۔ "جاگنا"، "دیکھا" اور "خواب" کی رعایتیں بھی بہت خوب ہیں۔ خواب کے بعد آدمی جاگتا ہے۔ یہاں جاگنے کو دیکھا جا رہا ہے اور یہ جاگنا خواب ثابت ہو رہا ہے۔ پھر "دیکھا" کس عالم میں ہے؟ ظاہر ہے کہ خواب عدم میں۔ اس طرح ایک خواب میں دوسرے خواب کو خواب کہا ہے۔ اس مضمون کا ایک اور پر اسرار

پہلو میر نے یوں بیان کیا ہے ؎

چشم دل کھول اس بھی عالم پر
یاں کی اوقات خواب کی سی ہے

(دیوان اول)

ناسخ نے اس مضمون کو براہ راست میر سے مستعار لیا ہے۔ ان کے یہاں واعظانہ رنگ بہت گہرا ہے۔ اس لئے دوسرے مصرعے کی برجستگی کے باوجود شعر میں کوئی خاص خوبی نہیں آئی ؎

ہوں گی بند آنکھیں تو سمجھو گے کہ بیداری ہے یہ
دیکھتے ہو کھول کر آنکھیں جو تم یہ خواب ہے

میر کے شعر میں ایک نکتہ لفظ "واقعے" سے بھی پیدا ہوا ہے۔ "واقعہ" کو "خواب" کے معنی میں بھی استعمال کرتے ہیں۔ یہ معنی لئے جائیں تو مصرع اولی کی مراد یہ ہوگی کہ جب ہم نے خواب میں اپنا مرنا دیکھا۔ یا خواب میں موت کا عالم دیکھا۔ لہٰذا شعر کی مراد یہ ہوگی کہ ہم نے خواب ہی میں موت کا نظارہ کیا، ابھی ہم اس کی اصلیت سے آشنا بھی نہ ہوئے تھے اور محض موت کا خواب دیکھ رہے تھے۔ لیکن وہ منظر اتنا دلکش اور کسی پراسرار طرح کی زندگی سے اتنا بھرپور تھا کہ اس کے سامنے ہماری روزمرہ کی، یعنی بیداری کی زندگی خواب کی طرح بے حقیقت یا خواب کی طرح مصنوعی معلوم ہونے لگی۔ "واقعہ" کو موت کے معنی میں بھی استعمال کرتے ہیں۔ اس سلسلے میں ملاحظہ ہو ۱۱۷/۱۔ اس معنی میں "واقعہ" اور "مرگ" میں ضلع کا تعلق ہے۔ غیر معمولی شعر کہا ہے۔ مزید ملاحظہ ہو ۱۵۷/۲۔

۵۸

اس چہرے کی خوبی سے عبث گل کو جتایا
یہ کون شگوفہ سا چمن زار میں لایا

اک عمر مجھے خاک میں ملتے ہوئے گذری
کوچے میں ترے آن کے لوہو میں نہایا

یا قافلہ در قافلہ ان رستوں میں تھے لوگ ۱۸۰
یا ایسے گئے یاں سے کہ پھر کھوج نہ پایا

ایسے بت بے مہر سے ملتا ہے کوئی بھی
دل میرؔ کو بھاری تھا جو پتھر سے لگایا

۵۸/۱ مطلع برائے بیت ہے۔ لیکن "چہرہ"، "گل"، "شگوفہ"، "چمن زار" کی مراعات النظیر خوب ہے۔ "شگوفہ چھوڑنا" محاورہ ہے، بمعنی شرارت کا کوئی کام کرنا۔ اس کی جھلک دوسرے مصرعے میں بڑی خوبی سے آئی ہے۔

۵۸/۲ اس مضمون کو یوں بھی کہا ہے ؎

بڑی آرزو تھی گلی کی تری
سو یاں سے لہو میں نہا کر چلے (دیوان اول)

لیکن شعر زیر بحث میں خفیف سا خشک مزاح ہے جو بہت خوب اور بدیع ہے۔ ایسا مزاح ہر ایک کے بس کی بات نہیں۔ لہو میں نہا کر جسم کی خاک دھل جانے کا فائدہ حاصل کیا اور اس بات کا کوئی ذکر ہی نہیں کہ لہو میں

نہانے کے بعد جسم بھلا بچا ہی کیا ہوگا۔ "لہو میں نہا کر چلے" والے شعر میں تھوڑی سی تلخی ہے۔ شعر زیر بحث میں اس کا شائبہ بھی نہیں۔ بلکہ ایک طرح کی طمانیت ہے کہ آخر اس کے کوچے میں پہنچ تو گئے۔ طنز کی ہلکی سی لہر ہے لیکن بظاہر اتنی معصومیت کا لہجہ ہے کہ معشوق کو شکایت بھی نہیں ہو سکتی۔ خوب شعر ہے۔ میر مہدی مجروح نے اس مضمون کو ایک اور پہلو سے، ذرا ہلکے رنگ میں باندھا ہے۔ لیکن خوب باندھا ہے ؎

تھے ملوث بہت سو مقتل میں
پاک خوں میں ہوئے نہانے سے

۵۸/۳ دونوں مصرعوں کو "یا" سے شروع کر کے عجیب کیفیت بخش دی ہے۔ شعر میں زندگی کے بعد موت یا زندگی کی بے ثباتی کا مضمون ثانوی حیثیت رکھتا ہے۔ اصل مضمون تو تبدیل حال کا ہے۔ کسی شہر یا بستی کا تصور کیجیے جہاں ایک زمانے میں بہت چہل پہل تھی۔ پھر کسی وجہ سے شہر اجڑ گیا یا لوگوں نے اس شہر کو چھوڑ دیا۔ "قافلہ در قافلہ" اور "رستوں" کہہ کر مسافرت کا تاثر بھی پیدا کر دیا ہے۔ اس طرح گویا ایک تیر سے دو شکار کئے ہیں۔ "پھر کھوج نہ پایا" میں اشارہ یہ بھی ہے کہ شہر میں قبریں بھی نہیں ہیں جن سے اندازہ ہو کہ جو لوگ یہاں رہتے تھے وہ ان جگہوں پر دفن ہیں۔ ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ شہر کا سنسان ہونا اس کے زوال کی علامت ہے۔ لیکن اس زوال کا براہ راست ذکر شعر میں نہیں ہے۔

اس مضمون کو جدید انداز میں کیوں کر برتتے ہیں، یہ دیکھنا ہو تو نوجوان شاعر محمد اظہار الحق کا شعر سنیے ؎

وہ گھاس اگی ہے کہ کتبے بھی چھپ گئے سارے
نہ جانے آرزوئیں ہم نے دفن کی ہیں کہاں

میر کے یہاں کائناتی المیہ ہے اور میر کے شعر کا متکلم اگرچہ تنہا اور واماندہ حال ہے، لیکن وہ کھوئے ہوؤں کی جستجو کرتا ہے۔ اظہار الحق کے یہاں ذاتی المیہ ہے۔

پھر بھی، ذاتی المیے کا بیان ایسا ہے کہ اس میں آفاقی رنگ آگیا ہے، کیوں کہ شعر کا متکلم تمام انسانوں کا استعارہ بھی ہو سکتا ہے۔

۵۸/۴ "بت"، "بھاری" اور "پتھر" کی رعایتیں خوب ہیں۔ اس مضمون کو پست کرکے دیوان اول ہی میں یوں کہا ہے ؎

نہ میری قدر کی اس سنگ دل نے میر کبھو   ہزار حیف کہ پتھر سے میں محبت کی

شعر زیر بحث میں دوسرا مصرع استفہامی بھی ہے اور خبریہ بھی۔ اس وجہ سے برجستگی بڑھ گئی ہے۔ "بت" اور "پتھر" کی رعایت کے لئے مزید ملاحظہ ہو ۱۱۹/۴۔

۵۹

دل جو زیر غبار اکثر تھا
کچھ مزاج ان دنوں مکدر تھا

سرسری تم جہان سے گذرے
ورنہ ہر جا جہان دیگر تھا

دل کی کچھ قدر کرتے رہیو تم
یہ ہمارا بھی ناز پرور تھا

ناز پرور = نازوں کا پالا

۱۸۵ بارے سجدہ ادا کیا تہ تیغ
کب سے یہ بوجھ میرے سر پر تھا

۵۹/۱ مطلع برائے بیت ہے۔ لیکن "مکدر" کے لغوی معنی ("غبار آلود") کی وجہ سے ایہام کا لطف پیدا ہوگیا ہے۔

۵۹/۲ اس مضمون کو اور جگہ بھی کہا ہے ؎

رکھنا نہ تھا قدم یاں جوں باد بے تامل
سیر اس جہاں کی رہرو پر تو نے سرسری کی

(دیوان اول)

گذرے بسان صرصر عالم سے بے تامل
افسوس میر تم نے کیا سیر سرسری کی

(دیوان چہارم)

"صرصر" اور " سرسری " کی رعایت میر کو اتنی مرغوب تھی کہ اس کو انھوں نے اپنی ایک فارسی مثنوی میں بھی باندھا ہے ؎

اے صبا گر سوے دہلی بگذری
ہم چو صرصر آہ بگذر سرسری

لیکن واقعہ یہ ہے کہ شعر زیر بحث والی بات کہیں نہ آئی. کیوں کہ ان تمام شعروں میں دنیا کا کچھ حال نہیں بیان کیا ہے. جب کہ یہاں " ہر جا جہان دیگر تھا " کہہ کر معنی کی ایک دنیا ہمارے سامنے رکھ دی ہے. ہر جگہ نئی دنیا تھی. یعنی ہر جگہ ایک نئی چیز تھی. کوئی دل چسپ چیز تھی جو اپنی خوب صورتی. یکتائی یا پیچیدگی کی بنا پر ایک عالم رکھتی تھی. کسی چیز کی تعریف کرنا ہو تو اسے " ایں نیز عالمے دارد " کہہ کر ادا کرتے ہیں. لیکن میر نے ہر جگہ کو ایک عالم کہہ کر ایک قدم آگے کی بات کہہ دی ہے. " دیگر " کہہ کر " دگر گوں " ہونے یعنی بدلتے رہنے یا متزلزل ہونے یا بگڑتے رہنے کی طرف بھی اشارہ کردیا ہے. پھر یہ کہ ایک عمر گذارنے کو " سرسری " گذرنا کہہ کر اس بات کی طرف بھی اشارہ رکھ دیا ہے کہ دنیا اتنی رنگا رنگ اور وسیع اور پیچیدہ ہے کہ اس میں ایک عمر گذارنا بھی محض سرسری گذرنے کے برابر ہے. یا اگر قرآن کی تنبیہ کو ذہن میں رکھا جائے جہاں خدا اپنی بعض نشانیاں بیان کرکے کہتا ہے کہ یہ آیات لقوم یعقلون ہیں. (بے شک یہ غور و فکر کرنے والوں کے لئے نشانیاں ہیں) تو مفہوم یہ نکلتا ہے کہ جو لوگ غور و فکر نہیں کرتے (۔ سرسری گذرتے ہیں) وہ اس بات کو نہیں سمجھ پاتے کہ دنیا کی ہر چیز میں ایک حکمت ہے. ایک پورا نظام اقدار ہے. خوب شعر کہا ہے.

۵۹/۳ دل کو نازوں کا پالا کہنا بدیع بات ہے. اور لطف یہ ہے کہ اس کا جواز محاورے میں موجود ہے. کیوں کہ " دل مچلنا " یا " دل مچل اٹھنا " محاورہ ہے. ہے. ناز پروردہ بچے کی ہر بات مانی جاتی ہے. اس سے یہ اشارہ نکلتا ہے کہ

معشوق کو دل جو دینے دے رہے ہیں تو یہ گویا دل کی ضد کے باعث ہے۔ دل مچل گیا ہے کہ ہم تو اسی کے پاس جائیں گے۔ "بھی" میں یہ اشارہ ہے کہ دل ہمارے علاوہ دوسروں کا (غالباً دوسرے حسینوں کا) بھی ناز پروردہ تھا۔ دوسرا اشارہ یہ ہے کہ اگر یہ ہمارا ناز پرور تھا تو کیوں نہ تمہارا بھی ہو۔ لیکن لہجہ ایسا ہے کہ لگتا ہے یہ محض موہوم ہی سی امید ہے کہ معشوق ہمارے دل کو ناز و نعم سے رکھے گا۔ بس یہی بہت معلوم ہوتا ہے کہ وہ دل کی کچھ قدر کرتا رہے۔ یعنی اسے توڑ نہ ڈالے۔ گنوا نہ دے۔ گم نہ کردے۔ گم کرنے کے معنی خوب تر ہیں۔ کیوں کہ دل کو ناز پرور قرار دے کر ایک بچہ فرض کیا ہے۔ خوب شعر ہے۔ بارھویں صدی کے مشہور فرانسیسی فلسفی اور راہب ایبلار Abelard کو اس کی محبوبہ ایلوا ز Heloise نے جو خط لکھے ہیں وہ اپنے عشقیہ مضامین، درد و کرب فلسفیانہ اور عارفانہ مباحث اور جذبے کے خلوص کے باعث دنیا کے مکتوباتی ادب میں اعلیٰ مقام رکھتے ہیں۔ ایک خط میں ایلوا ئز لکھتی ہے:

> میرا دل میرے پاس نہ تھا۔ بلکہ تمہارے ساتھ تھا۔ اور اب۔ پہلے سے بھی زیادہ، اگر یہ تمہارے پاس نہیں ہے تو کہیں بھی نہیں ہے۔ تمہارے بغیر، سچ تو یہ ہے کہ اس کا وجود ممکن نہیں۔ دیکھو اس دل کا خیال رکھنا، یہی میری التجا ہے۔ اس دل پر جو گذرے اچھی ہی گذرے۔ اور ایسا ہی ہوگا اگر تم اس پر مہربان رہوگے۔

دیکھیے میر کا شعر کس خوبی سے چھ سو برس پہلے کی ایک مغربی دل زدہ عاشق کی تصدیق کرتا ہے۔ میر اثر نے بھی اس مضمون کو نظم کیا ہے۔ ان کے یہاں میر کی کثیر المعنویت نہیں ہے، لیکن کیفیت خوب ہے ؎

مجھ سے لے تو چلے ہو دیکھو پر
توڑیو مت مگر میاں دل کو
تو بھی جی میں اسے جگہ دیجو
منزلت تھی اثر کے ہاں دل کو

(یہ اشعار قطعہ بند نہیں ہیں لیکن ایک غزل کے ہیں۔)

۵۹ "بارے" اور "بوجھ" کی رعایت ظاہر ہے۔ سر کٹوانے کے لئے تہ تیغ سجدہ کرنا بھی خوب استعارہ ہے۔ اور سر کا بوجھ سر پر ہونا۔ یا اس بات کا بوجھ سر پر ہونا کہ سر موجود ہے، بھی بہت خوب ہے۔ انھیں محاوروں کے ذریعہ اس مضمون کو یوں بھی ظاہر کیا ہے ؎

منظور ہے کب سے دل شوریدہ کا دینا
پڑھ جائے نظر کوئی تو یہ بوجھ اتاریں

(دیوان اول)

لیکن اس شعر میں اور رعایتیں اور دوسری معنویتیں بھی ہیں۔ وہ اپنے موقعے پر بیان ہوں گی۔

۶۰

تیرا رخ مخطط قرآن ہے ہمارا — مخطط : جس پر لکیریں
بوسہ بھی دیں تو کیا ہے ایمان ہے ہمارا — کھینچی ہوئی ہوں

ہیں اس خراب دل سے مشہور شہر خوباں
اس ساری بستی میں گھر ویران ہے ہمارا

ہم وے ہیں سن رکھو تم مرجائیں رک کے یک جا
کیا کوچہ کوچہ پھرنا عنوان ہے ہمارا — عنوان : طریقہ

ماہیت دو عالم کھاتی پھرے ہے غوطے
یک قطرہ خون یہ دل طوفان ہے ہمارا

۶۰/۱ لفاظی اور خوش طبعی کے شعر میں بھی میر نکتہ نکالنے سے باز نہیں آتے۔ معشوق کے سبزہ آغاز ہونے پر اس کی تعریف اور اپنا اظہار عشق کس قدر بالواسطہ لیکن شوخ انداز میں کیا ہے۔ کتابی چہرہ خوب صورت مانا جاتا ہے، اس لئے معشوق کے چہرے کو "مصحف" (کتاب، لہٰذا قرآن) بھی کہتے ہیں۔ کتاب میں لکیریں کھینچی ہوتی ہیں (یعنی کتاب کو مسطر کئے ہوئے ورق پر لکھتے ہیں۔) ایسے ورق کو مخطط کہتے ہیں، اس سے دوسرے معنی پیدا ہوئے کہ وہ (چہرہ) جس پر خط (یعنی بال) ہوں۔ قرآن کا ایسا نسخہ جس میں متن کے نیچے لکیریں کھینچی ہوں، اس کو بھی مخطط کہتے ہیں۔ اب چہرے کے قرآن ہونے کی دوسری دلیل مہیا ہوگئی۔ پھر چوں کہ قرآن کو ازراہ احترام بوسہ دیتے ہیں، اس لئے معشوق کے چہرے کو بوسہ دیں تو بعینہ ایمان کے مطابق ہوگا۔ "ایمان ہے ہمارا" کہہ کر یہ اشارہ بھی رکھ دیا کہ معشوق کو بوسہ دینا

ہی ہمارا ایمان ہے (یعنی ہمارا مذہب ہے)۔ ایسے موضوع و مضمون کو اس شوخی سے برتنا لیکن متبذل نہ ہونا کمال کی بات ہے۔

۶۰/۲ شعر میں نکتہ یہ ہے کہ اپنی خرابی اور بدحالی تو دراصل ہماری رسوائی کی موجب ہے۔ اس سے ہمیں کوئی عزت حاصل نہیں۔ لیکن معشوقوں کی شہرت اور وقعت ہماری اسی خرابی اور اجڑے پن کی باعث ہے۔ وقعت اس لئے کہ معشوقوں کا کمال ہی یہی ہے کہ عاشق کو پوری طرح برباد کردیں۔ معشوق میں شیوۂ معشوقی جتنا زیادہ ہوگا، عاشق اتنا ہی زیادہ برباد ہوگا۔ لہٰذا اگر ایک بھری پری بستی میں عاشق کا گھر اکیلا ایسا گھر ہے جو برباد ہے تو پھر معشوقوں کی وقعت تو بس اسی عاشق کی وجہ سے قائم ہوئی ہے۔ ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ اپنی تباہی کا کوئی رنج نہیں، معشوق کی شہرت کا ذریعہ بنے ہیں، اس پر فخر ضرور ہے۔ شعر میں یہ کنایہ بھی خوب ہے کہ دل کی خرابی (بربادی) کی بنا پر ہمارا گھر ویران ہے، یعنی اگر دل برباد ہوا تو گھر کا آباد رہنا ممکن نہیں۔ غالب نے اس مضمون کو اپنی مخصوص پیچیدگی اور چمک دمک کے ساتھ بیان کیا ہے ؎

به غرض شہرت خویش احتیاج ما دارد
چو شعلہ کہ نیاز اوفتد بہ خاروخسش
(اس کو، یعنی معشوق کو، اپنی شہرت کے پھیلنے
کے لئے ہماری ضرورت رہتی ہے، جس طرح
شعلے کو خار و خس کا نیاز مند ہونا پڑتا ہے۔)

میر کے یہاں افسانہ ہے، غالب کے یہاں کلیہ۔ اس مضمون کو جلال لکھنوی نے پست کرکے بیان کیا ہے ؎

بے نشاں ہونے میں تھے اپنے تمھارے شہرے
تم مٹاتے ہیں ہم نام تمھارا کرتے

لیکن مصرع اولیٰ میں الفاظ کی نشست خوب ہے۔

میر کے شعر زیر بحث میں بھی مصرع اولیٰ کو تین طرح پڑھا جا سکتا ہے۔

(۱) ہیں اس خراب دل سے مشہور شہر، خوباں

یعنی خوباں اس ہمارے خراب دل کے باعث شہر میں مشہور ہیں۔

(۲) ہیں اس خراب دل سے مشہور شہر، خوباں!

یعنی اے خوباں، آپ لوگ ہمارے اس خراب دل کے باعث شہر میں مشہور ہیں۔

(۳) ہیں اس خراب دل سے مشہور شہر خوباں

یعنی ہم اپنے اس خراب دل کے باعث خوباں کے شہر میں مشہور ہیں۔

۶۰/۳ شیخ فریدالدین عطار کے ترک علائق کرنے اور صوفی ہوجانے کے بارے میں ایک واقعہ مشہور ہے کہ ایک بار جب وہ اپنی دکان پر مصروف کاروبار تھے تو ایک درویش ان سے ملنے آئے اور کچھ نصیحت کرنے لگے۔ کاروبار کی گرمی کی بنا پر شیخ فریدالدین عطار نے ان درویش سے کچھ اعتنا نہ کی۔ جب درویش نے ابرام کیا تو انھوں نے جھڑک کر کہا کہ خود جاکر کہیں مرتے کیوں نہیں۔ مجھے میری موت کیوں بار بار یاد دلاتے ہو۔ ان درویش نے کہا کہ بابا ہمارا کیا ہے، ہم تو ابھی چلے جاتے ہیں۔ یہ کہہ وہیں لیٹ گئے اور دم کے دم میں جان دے دی۔ شیخ عطار پر اس واقعے کا اتنا اثر ہوا کہ انھوں نے کھڑے کھڑے دکان لٹا دی اور فقیری لے لی۔ میر کا یہ شعر اس واقعے کی طرف اشارہ کرتا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ لہجے کی تمکنت غضب کی ہے، خاص کر "سن رکھو تم" میں خاص میر کی طرح کا وقار ہے۔ اس میں ایک طرح کی اپنائیت بھی ہے اور ایک طرح کی یکتائی بھی۔ "عنوان" کا لفظ بھی خوب رکھا ہے۔ کیوں کہ "صاحب عنوان" بادشاہ، خاص کر مطلق العنان بادشاہ کو کہتے ہیں۔ لہٰذا یہ لفظ بھی لہجے کی تمکنت قائم کرنے میں معاون ہے۔ "عنوان" کتاب کے پہلے ورق کو بھی کہتے ہیں، یعنی جہاں سے کتاب کا سفر شروع ہوتا ہے۔ لہٰذا "کوچہ کوچہ پھرنا" اور "رک کے یک جا" اور "عنوان" میں معنوی

ربط بھی ہے۔

۶۰/۴ ملاحظہ ہو ۴۶/۳۔ لیکن شعر زیر بحث میں پہلا مصرع اس غضب کا پیکر ہے کہ میر کے یہاں بھی اس کا جواب مشکل سے نکلے گا۔ "ماہیت" کا لفظ غیرمعمولی ہے، کیوں کہ اس کے لغوی معنی ہیں "جو کچھ پن"، یعنی کسی شے کی اصلیت کی کلی حیثیت، اور کسی شے کی اصلیت جس چیز میں ہے، اس چیز کو اس کی صفت قرار دینا۔ مثلاً اگر شکر کی اصلیت اس کے میٹھے پن میں ہے تو میٹھے پن کو "شکریت" قرار دینا۔ لہٰذا ماہیت دو عالم سے دو عالم کی کل ذات اور کل صفات دونوں مراد ہیں۔ "غوطے کھاتا پھرنا" کے معنی ہیں، "دھوکے میں رہنا، کسی چیز کی حقیقت سے باخبر نہ ہوسکنا، کسی چیز کو سمجھنے کے لئے غور و خوض کرتے پھرنا"۔ چناں چہ غالب نے ایک جگہ صاحب "غیاث اللغات" پر طنز کرتے ہوئے لکھا ہے کہ "حیض و نفاس کے مسائل میں غوطہ مارنا" اور چیز ہے، اور زبان فارسی کے مسائل پر بحث کرنا اور چیز۔ میر کے شعر زیر بحث میں "طوفان" کی مناسبت سے "کھاتی پھرے ہے غوطے" کے لغوی معنی بھی درست ہوگئے، اور استعاراتی معنی تو اپنی جگہ ہیں ہی کہ ہمارا دل وہ طوفان ہے کہ اس کی حقیقت کا پتہ لگانے میں ماہیت دو عالم بھی چکرا جاتی ہے۔ "طوفان ہے ہمارا" میں یہ پہلو بھی ہے کہ یہ دل دراصل ایک طوفان ہے، ہمارا اٹھایا ہوا طوفان۔ یعنی دل تو سب لوگوں کے سینے میں ہوتا ہے، لیکن ہم نے اپنے دل سے وہ کام لیا ہے کہ اسے طوفان بنا ڈالا ہے۔ انسان کی عظمت کی توثیق میر نے کئی شعروں میں کی ہے، لیکن اس شعر میں جو قلندرانہ تمکنت ہے وہ اپنا جواب آپ ہے۔ تعجب ہے کہ ایسے شعروں کے باوجود لوگوں کو میر کی شخصیت میں مسکینی، بے چارگی، اشک آلودگی وغیرہ ہی کا پہلو نظر آتا ہے۔ چناں چہ فراق صاحب میر کے "آنسوؤں" میں "شش جہت ہواؤں کی سنسناہٹ" سنتے ہیں، ان کو میر کا دبدبہ اور طنطنہ نظر ہی نہیں آتا۔

آخری بات یہ کہ "ماہیت" تو عربی ہے۔ لیکن فارسی میں مچھلی کو "ماہی" کہتے ہیں۔ اس اعتبار سے "ماہیت"، "غوطے کھانا" اور "طوفان" میں ضلع کا لطف بھی ہے۔ رعایت لفظی کا موقعہ ہو تو میر شاید ہی کبھی چوکتے ہوں۔ اور تقریباً ہمیشہ وہ رعایت کے ذریعہ کوئی معنوی پہلو بھی پیدا کر دیتے ہیں۔ رعایت کے ذریعہ اسلوب بہر حال چونچال اور شگفتہ، اور لسانی اعتبار سے رنگا رنگ تو ہو ہی جاتا ہے۔ مزید ملاحظہ ہو ۹۱/۳۔

(٦١)

۱۹۰ کیا مصیبت زدہ دل مائل آزار نہ تھا
کون سے درد و ستم کا یہ طرفدار نہ تھا

آدم خاکی سے عالم کو جلا ہے ورنہ
آئینہ تھا یہ و لے قابل دیدار نہ تھا

دھوپ میں جلتی ہیں غربت وطنوں کی لاشیں
تیرے کوچے میں مگر سایۂ دیوار نہ تھا — گر: شاید

صد گلستاں تہ یک بال تھے اس کے جب تک
طائر جاں قفس تن کا گرفتار نہ تھا — تہ بال: بازوں کے

رات حیران ہوں کچھ چپ ہی مجھے لگ گئی میر
درد پنہاں تھے بہت پر لب اظہار نہ تھا

٦١/١ شعر معمولی ہے۔ لیکن کاف اور دال کی سخت آوازوں (کیا، زدہ، دل، کون، درد، کا، دار) نے رنج و تعب کے تاثر کو اور مستحکم کر دیا ہے۔ "مائل آزار" کے دو معنی ہیں۔ ایک تو "آزار کی محبت رکھنے والا" اور دوسرے "آزار پہنچانے کی طرف مائل"۔ اس طرح دل خود تو مصیبت زدہ ہے ہی، متکلم کو بھی تکلیف پہنچانے کے درپے ہے۔

٦١/٢ آئینے کی مناسبت سے "قابل دیدار" بہت خوب ہے۔ یعنی آئینہ اس قدر

معمولی تھا کہ دیکھنے کے لائق نہ تھا، اور یہ بھی کہ آئینہ اس قدر دھندلا تھا کہ اس میں کچھ نظر نہ آتا تھا۔"خاکی" اور "جلا" میں بھی مناسبت ہے۔ کیوں کہ فولاد کے آئینے کو مانجھنے اور چمکانے کے لئے خاک (یعنی راکھ) استعمال ہوتی تھی۔ یہ مضمون میر کا اپنا ہے۔ اور ان کے اس خاص انداز کا ہے جس میں وہ انسان کی عظمت و اہمیت کا اعلان کرتے ہیں۔ شعر میں یہ پہلو بھی دل چسپ ہے کہ آدم خاکی نے عالم کو جلا کس طرح دی۔ اور آدم خاکی کے ورود کے پہلے یہ عالم کس کا آئینہ تھا کہ آئینہ ہوتے ہوئے بھی روشن یا قابل دید نہ تھا؛ مشہور حدیث قدسی ہے کہ "میں ایک مخفی خزانہ تھا۔ میں نے چاہا کہ ظاہر ہو جاؤں اور پہچانا جاؤں، اس لئے میں نے کائنات کی تخلیق کی"؛ اگر ایسا ہے تو میر کے شعر کی رو سے کائنات اس وقت تک نامکمل تھی جب تک اس میں انسان کا وجود نہ تھا۔ آئینہ مکمل تب ہوتا ہے جب اس میں جلا ہو اور قوت انعکاس ہو۔ خزانۂ نور الٰہی بھی اس وقت تک اپنے کو ظاہر کرنے سے اور اپنے جمال کا مشاہدہ کرنے سے قاصر تھا جب تک آئینۂ کائنات پر (انسان کے وجود کے ذریعہ) جلا نہیں ہوئی۔ یعنی خدا کی خدائی انسان کے بغیر پوری نہیں۔ نور کو ظہور میں آنے کے لئے خاک کی ضرورت ہے۔ پھر یہ بھی ہے کہ انسان اگرچہ خاکی ہے لیکن ظاہراً اور صورتاً خاکی نہیں۔ خاک ہونے کے لئے اسے مرنا اور مٹی میں ملنا پڑتا ہے۔ لہٰذا کائنات کی تکمیل تب ہوئی جب انسان بنا، پھر خاک ہوا، اور پھر گویا اس خاک نے آئینے پر جلا کی۔ کہا جاتا ہے کہ موت نہ ہو تو انسان خدا کو ماننے سے انکار کر دے۔ لہٰذا انسان نے مر کر، یعنی خاک ہو کر، خدا کے وجود کو ثابت کیا۔ ایک پہلو یہ بھی ہے کہ کائنات ایک حقیر سا آئینہ تھی، جس میں کوئی تصویر نظر نہ آتی تھی۔ انسان نے ظاہر ہو کر اپنی گوناگوں اور بوقلموں مشغولیتوں کے ذریعہ کائنات میں طرح طرح کی تصویریں ابھاریں، اس طرح یہ آئینہ روشن اور آباد نظر آنے لگا۔

۶۱/۳ اس مضمون کو دیوان اول ہی میں یوں بیان کیا ہے ؎

دیکھتا ہوں دھوپ ہی میں جلنے کے آثار کو
لے گئی ہیں دور تڑپیں سایۂ دیوار کو

اگرچہ "تڑپ" (بمعنی "تیز روشنی") کا پیکر خوب ہے۔ لیکن شعر زیر بحث میں غربت وطنوں کی لاشوں کا پیکر اس سے زیادہ موثر ہے۔ لاش کو کفن پہنا کر دفن کرتے ہیں، یا اگر دفن کرنے کی رسم نہ ہو تو نذر آتش کرتے ہیں۔ یہاں یہ عالم ہے کہ کفن اگر ہے تو دھوپ کا ہے۔ اگر لاش کو جلانا مقصود تھا تو آگ میں جلاتے، جو پاک کرتی ہے۔ اگر دفن کی رسم کو ماننے والے کی لاش تھی تو اسے دفن کرتے۔ لیکن جلایا بھی تو دھوپ میں۔ اور دفن کرنا تو کجا، دیوار کا سایہ بھی نصیب نہ ہونے دیا۔ ممکن ہے دھوپ میں لاشوں کے جلنے کا پیکر میر نے پارسیوں کی رسم کو دیکھ کر حاصل کیا ہو۔ کیوں کہ پارسی اپنے مردے کو زیر آسمان کھلا چھوڑ دیتے ہیں، تاکہ چیل کوے کھائیں۔ لیکن دوسرے مصرعے میں محرومی اور بے چارگی جس لاجواب کنایاتی انداز میں بیان ہوئی ہے وہ میر ہی کا حصہ ہے۔ کنایہ ہے کہ ان بے چارے غریب الوطنوں کو کفن دفن یا چتا کیا نصیب ہوتی، ایسے ان کے مقدر کہاں تھے؟ یہی بہت تھا کہ کسی دیوار کے سائے میں ان کی لاشیں ٹھنڈی ہوتیں، اس طرح دھوپ میں رسوا نہ ہوتیں۔ اور یہ بھی اصرار نہیں کہ سایہ، معشوق کی دیوار کا سایہ ہو۔ کسی دیوار کا سایہ مل جاتا، بہت تھا۔ اسی لئے "تیرے کوچے" کہا ہے، یہ نہیں کہا ہے کہ کیا تیرے گھر یا باغ کی دیوار کا سایہ نہ تھا؟ پہلے مصرعے میں بھی ایک کنایہ ہے۔ کہ جب لاشیں دھوپ میں جل رہی ہیں تو ظاہر ہے کہ زندگی میں بھی ان غربت وطنوں کو سایہ کہاں ملا ہوگا؟ بے چارگی، بے سروسامانی اور تنہائی کی ایسی تصویر اس شعر میں کھینچی ہے کہ جواب نہیں۔ غیر معمولی شعر کہا ہے۔ "غربت وطنوں" بھی بہت عمدہ اور تازہ لفظ ہے۔

۶۱/۴ انسان جب تک عالم ارواح میں تھا، ہر چیز اس کی تھی۔ کیوں کہ وہ لامحدود تھا۔ جب جسم میں قید ہوکر دنیا میں آیا تو محدود ہوگیا۔ اس کی قوتیں اور صلاحیتیں بھی محدود ہوگئیں۔ یہ خاص صوفیانہ مضمون ہے۔ میر نے "طائر جاں" اور "قفس تن" کے عام استعاروں کو لے کر سیکڑوں گلستان کا اپنے بازوؤں کے نیچے ہونے کا نیا استعارہ پیدا کردیا۔ اس مضمون کے ایک پہلو کو دیوان دوم میں یوں بیان کیا ہے ؎

عالم میں جاں کے مجھ کو تنزہ تھا اب تو میں
آلودگی جسم سے ماٹی میں اٹ گیا

اس شعر پر گفتگو اپنے مقام پر ہوگی۔ شعر زیر بحث میں ایک خفیف سا نکتہ یہ بھی ہے کہ "قفس تن کا گرفتار" کہا ہے۔ "قفس تن میں گرفتار" نہیں کہا ہے۔ لہٰذا اشارہ یہ بھی ہے کہ طائر جاں کو قفس تن سے محبت ہے۔ اس محبت میں اس نے اپنا نقصان کیا، یا قربانی دی، کہ صد گلستاں تہ بال تھے لیکن ان کو چھوڑ کر ایک تنگ سے جسم میں رہنا پسند کیا۔

۶۱/۵ "لب اظہار" کی ترکیب کو ایک جگہ اور استعمال کیا ہے۔ یہ ترکیب میر کی اختراع کردہ معلوم ہوتی ہے اور بہت خوب ہے ؎

دم زدن مصلحت وقت نہیں اے ہم دم
جی میں کیا کیا ہے مرے پر لب اظہار کہاں

(دیوان دوم)

لیکن اس شعر میں لفاظی بہت ہے، جب کہ شعر زیر بحث چست اور برجستہ ہے۔ لطف یہ ہے کہ اس کی تعقید لفظی اس کی برجستگی میں حارج نہیں، بلکہ معاون ہے۔ غالب نے ٹھیک کہا تھا کہ تعقید لفظی فارسی میں مطبوع ہے، اور "ریختہ تقلید ہے فارسی کی"۔ مصرعے کی نثر یوں ہوگی: "میر (میں) حیران ہوں، رات مجھے کچھ چپ ہی لگ گئی۔" "حیران" اور "چپ ہی لگ گئی"

میں معنوی ربط بہت خوب ہے۔ یوں لہ چپ لگنے کی وجہ بھی غالباً یہی تھی کہ معشوق کے سامنے پہنچ کر حیران ہو گئے۔ اور اب جب اس کے سامنے نہیں ہیں تو اپنی حیرانی پر حیران ہو رہے ہیں۔ "کچھ چپ سی مجھے لگ گئی" میں روز مرہ بڑی خوبی سے نظم ہوا ہے۔ "حیران ہوں" کا فقرہ جس صفائی سے جملۂ معترضہ بن گیا ہے وہ بڑے بڑوں کے بس کی بات نہیں۔ درد کو پنہاں رکھنے اور صرف الفاظ کو ان کا ذریعۂ اظہار قرار دینے میں کنایہ ہے کہ ضبطِ غم کے باوجود، غم ابھی چہرے پر نمایاں نہیں ہوا ہے۔

(۶۲)

۱۹۵ پائے پرآبلہ سے میں گم شدہ گیا ہوں
ہر خار بادیے کا میرا نشان دے گا

۶۲/۱ غالب کے مصرعے ع

تو اس قد دل کش سے جو گلزار میں آئے

میں لفظ " سے " کے استعمال کی تعریف طبا طبائی نے ان الفاظ میں کی ہے:
" (سے) کی لفظ اس شعر میں عجب لطف رکھتی ہے اور بڑے محاورے کی لفظ ہے اور مصنف پہلے شخص ہیں جس نے اس مقام پر " سے " کو استعمال کیا ہے۔ اور سب شاعر اس طرح نظم کیا کرتے ہیں ع

اس قد کو اگر لے کے تو گلزار میں آئے "

اس میں کوئی شک نہیں کہ غالب کے مصرع میں " سے " کی برجستگی اور اس کے ذریعہ حاصل ہونے والا ایجاز لائق صد تحسین ہیں، لیکن طبا طبائی نے اولیت کے شرف کے بارے میں غلطی کی ہے۔ اولیت میر کو حاصل ہے۔ جیسا کہ شعر زیر بحث سے ظاہر ہی ہوگا۔ میر کے شعر میں یہ خوبی بھی ہے کہ " گیا ہوں " لکھا ہے۔ اگر " چلا ہوں " لکھتے تو صرف ایک مفہوم ادا ہوتا کہ میں جن پاؤں سے چلا ہوں ان میں آبلے تھے۔ " گیا ہوں " میں چلنے کا اشارہ بھی ہے، اور اصل محاوراتی مفہوم بھی ہے کہ " میں وہ ہوں جس کے پاؤں آبلوں سے بھرے ہوئے تھے۔ اور میں نے ان آبلوں کے ساتھ سفر کیا ہے، گویا وہ میرا رخت سفر ہیں۔" مثلاً کہتے ہیں کہ " وہ اس ساز و سامان سے آیا کہ نہ پوچھو۔" دوسرے مصرعے میں " نشان دے گا " کی مناسبت سے پہلے مصرعے میں " گم شدہ " بھی خوب ہے۔ اچھا شاعر ہوتا تو " دل زدہ " یا "بے خبر" لکھتا۔ " گم شدہ " جیسا لفظ بڑے شاعر ہی کو سوجھ سکتا ہے۔

پورے شعر کا پیکر بھی توجہ انگیز ہے۔ ایک شخص تمام دنیا سے گم ہے، لیکن جگہ جگہ اس کے خون کے چھینٹے دکھائی دیتے ہیں۔ گم شدہ شخص آگے بڑھتا جارہا ہے۔ نظریں اس کو نہیں دیکھتیں۔ لیکن یہ معلوم ہوتا رہتا ہے کہ وہ کہاں کہاں سے گذرا ہے۔

(۶۳)

جدا جو پہلو سے وہ دلبر یگانہ ہوا
تپش کی یاں تئیں دل نے کہ درد شانہ ہوا

۶۳/۱ اس شعر میں طب کا مسئلہ بڑی خوبی سے نظم ہوا ہے۔ دل کی ایک بیماری ہوتی ہے جس کا نام ischaemia ہے۔ اس میں دل تک پہنچنے والے خون کی مقدار ضرورت سے کم ہو جاتی ہے۔ نتیجے کے طور پر سینے میں بائیں طرف درد ہونے لگتا ہے جو بائیں شانے کی طرف بڑھتا ہے اور اکثر بازو اور کلائی تک پہنچ جاتا ہے۔ اب دیکھیے میر نے دل کی تپش کا ذکر کر کے درد شانہ اور دل کی بیماری کا جواز پیدا کر دیا۔ پھر پہلو سے جدا ہونے کا ذکر کر کے دل کی تپش کا بھی جواز پیدا کر دیا۔ آتش نے انھیں دونوں قافیوں اور "درد شانہ" کے مضمون کی مٹی یوں پلید کی ہے ؎

وہ نازنیں یہ نزاکت میں کچھ یگانہ ہوا
جو پہنی پھولوں کی بدھی تو درد شانہ ہوا

مضمون تو پست تھا ہی۔ "یہ" اور "کچھ" دونوں کو اتنی دور دور کر دیا اور "تھا" کی جگہ ردیف کی مجبوری کے باعث "ہوا" لکھا تو رہی سہی کمی بھی پوری ہو گئی۔ مصرع اولیٰ کی نثر یوں ہو گی: "وہ نازنین نزاکت میں یہ کچھ یگانہ ہوا۔" "یہ" کہیں اور "کچھ" کہیں۔ پھر "ہوا" سے مفہوم یہ نکلا کہ پہلے نزاکت میں یگانہ نہ تھا، اب ہوا ہے۔ میر کے شعر میں ایک حرف بھی بھرتی کا نہیں۔ عجز نظم کا تو ذکر کیا ہے۔ میر کے یہاں "یہ کچھ" کے استعمال کے لئے ملاحظہ ہو ۱۵/۵ اور ۲۵/۱۔ خود میر نے یہ مضمون میرزا رضی دانش سے اٹھایا ہے ؎

دیر بر سر آں غزال دور گرد آمد مرا
از تپیدن ہائے دل پہلوئے درد آمد مرا

(وہ دور دور بھاگنے والا غزال میرے
پاس بہت دیر میں آیا۔ اور دل کے تڑپنے
نے میرے پہلو میں درد پیدا کر دیا۔)

لیکن یہ بات صاف ظاہر ہے کہ میر نے مضمون کو کہیں کا کہیں پہنچا دیا ہے، خاص کر اس وجہ سے کہ میر نے معشوق کے پہلو سے اٹھ جانے کا ذکر کر کے درد شانہ کا پورا ثبوت کر دیا اور خود درد شانہ کی طبی اصطلاح، پہلو میں درد کے بیان سے بہتر ہے۔

۶۴

کیا دن تھے وہ کہ یاں بھی دل آرمیدہ تھا
رو آشیان طائر رنگ پریدہ تھا

اک وقت ہم کو تھا سر گریہ کہ دشت میں
جو خار خشک تھا سو وہ طوفاں رسیدہ تھا

جس صیدگاہ عشق میں یاروں کا جی گیا
مرگ اس شکارگہ کا شکار رمیدہ تھا

مت پوچھ کس طرح سے کٹی رات ہجر کی ۲۰۰
ہر نالہ میری جان کو تیغ کشیدہ تھا

حاصل نہ پوچھ گلشن مشہد کا بوالہوس مشہد: شہید ہونے کی جگہ
یاں پھل ہر اک درخت کا حلق بریدہ تھا بریدہ: کٹا ہوا

۶۴/۱ چہرے کے رنگ کو طائر سے تشبیہ دینا کوئی نئی بات نہیں، بلکہ چوں کہ "رنگ" کے ساتھ "اڑنا" مستعمل ہے، اس لئے محض رنگ کو بھی طائر سے تشبیہ دینا عام ہے۔ ملاحظہ ہو ۳۰/۲۔ شعر زیر بحث میں دو نئی باتیں ہیں۔ اول تو یہ کہ چہرے کو طائر رنگ کا آشیاں کہا ہے۔ دوسری بات یہ کہ "طائر رنگ پریدہ" کی ترکیب اس قسم کی ہے جسے ہم عام طور پر غالب سے مخصوص سمجھتے ہیں، یعنی اس کو دو طرح پڑھ سکتے ہیں۔ یا تو "طائر" کو "رنگ پریدہ" کا موصوف سمجھیے، یا "طائر رنگ" کو مضاف فرض کیجیے۔ پہلی صورت میں مراد ہوگی "وہ طائر جس کا نام رنگ پریدہ ہے"؛ دوسری صورت میں مراد ہوگی "طائر رنگ جو

اب اڑ گیا ہے": پہلی صورت میں مرکب، توصیفی ہوگا اور دوسری صورت میں اضافی۔ دونوں مصرعوں میں تقابل بھی خوب ہے۔ جب دل آرمیدہ تھا تو چہرہ بھی رنگ کے طائر کے لئے آشیانہ' تھا۔ آشیانہ جہاں طائر آرام کرتے ہیں۔ دل کا آرام گیا تو طائر نے بھی آرام کرنا چھوڑ دیا۔ پہلے مصرعے کا انشائیہ انداز بیان، اور "یاں" کا استعمال بھی خوب ہے۔ "یاں" کے دو معنی ہیں۔ ایک تو یہ کہ "ہمارے پاس" اور دوسرے یہ کہ "ہمارا"۔ یعنی ہمارے پاس بھی، یا ہمارا بھی، دل آرمیدہ تھا۔ پہلی صورت میں "آرمیدہ دل" کوئی مرئی شے ٹھہرتا ہے اور دوسری صورت میں ایک ذہنی صورت حال۔ پورے شعر میں کنائے ہی کنائے ہیں، کیوں کہ گزشتہ صورت حال بیان کرکے موجودہ صورت حال کی طرف اشارہ کردیا ہے۔ دوسرا مصرع، بلکہ پورا مطلع ہی، اس رنگ میں ہے جسے ہم غالب سے مخصوص قرار دیتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ غالب نے میر سے اکتساب فیض کیا ہے۔

۶۴/۲ اسی مضمون کو ہلکے رنگ میں ۵۳/۱ میں بیان کیا ہے۔ یہاں دوسرے مصرعے میں پیکر بہت عمدہ ہے۔ "طوفاں رسیدہ" کے دو معنی ہیں۔ ایک تو یہ کہ طوفان ہر خار خشک تک پہنچ گیا تھا، اور دوسرے یہ کہ ہر خار خشک، طوفان کے پاس پہنچ گیا تھا۔ گویا ہمارے اٹھائے ہوئے طوفان میں بہنے اور غرق ہونے کا اتنا شوق تھا کہ ہر خار خشک کھنچ کھنچ کر اس طوفان کے پاس پہنچ گیا تھا۔ پہلے مصرعے میں "اک وقت ہم کو تھا۔۔۔ کہ" بہت خوب انداز بیان ہے۔

۶۴/۳ غالب اس مضمون کو ذرا آگے لے گئے ہیں ؎

صبح قیامت ایک دُم گرگ تھی اسد
جس دشت میں وہ شوخ دو عالم شکار تھا

لیکن " دم گرگ " (= صبح کاذب) اور " شوخ دو عالم شکار " کے حسن کے باوجود ایک نقص کی وجہ سے شعر کچا رہ گیا۔ نقص یہ ہے کہ شعر میں یہ بات نہیں واضح نہیں ہوتی کہ جس دشت میں وہ شوخ دو عالم شکار تھا۔ اسی دشت میں صبح قیامت کی ہستی صبح کاذب سے زیادہ نہ تھی۔ یعنی پہلے مصرعے میں " وہاں " یا اس طرح کا کوئی لفظ ہونا چاہئے تھا۔ غالب کے شعر میں معنوی باریکیاں ضرور میر کے شعر سے زیادہ ہیں، لیکن میر کا شعر زیادہ سڈول ہے۔ اور معنوی لطف سے خالی بھی نہیں۔ اگر موت بھاگا ہوا شکار تھی (شکار رمیدہ) تو اس کے معنی یہ ہوئے کہ صید گاہ میں موت نہ تھی۔ لیکن عاشق پھر بھی جان سے مارے گئے، یعنی بے موت مارے گئے! یا پھر یہ کہ اگر موت نہ بھی ہو تو عاشق کو موت آجاتی ہے۔ دنیا میں کوئی مرے یا نہ مرے۔ جس جگہ موت نہیں ہوتی وہاں بھی عاشق کی جان چلی جاتی ہے۔ دوسرا پہلو یہ ہے کہ جس دشت یا شکارگاہ میں عاشقوں نے جان دی، وہ اتنا بھیانک تھا کہ موت جو دنیا میں سب سے زیادہ بھیانک چیز ہے۔ وہاں سے گھبرا کر بھاگ نکلی۔ عاشق پھر بھی ثابت قدم رہے، آخر ان کی جان گئی۔ "گیا" اور "رمیدہ" میں رعایت ہے۔

٦٤/٤ " کٹی " اور " تیغ " کی رعایت خوب ہے۔ پھر اگر نالہ، جان کے لئے تلوار کا کام کر رہا تھا تو اس کے معنی یہ ہوئے کہ ہر نالے کے ساتھ رشتۂ جاں بھی تھوڑا تھوڑا کٹ رہا تھا۔ رات گذرنے کے معنی تو یہ ہیں ہی کہ عمر کی ایک رات کٹ گئی۔ لیکن نالہ چوں کہ تیغ کشیدہ کا کام کر رہا تھا اس لئے ہر نالے کے ساتھ عمر گھٹتی بھی جا رہی تھی۔ اگر میں نالہ نہ کرتا تو شاید میری عمر کچھ لمبی ہوتی۔ اس میں حقیقت نگاری بھی ہے۔ کیوں کہ کثرت نالہ کے باعث جاں کاہی ہوتی ہے۔ " مت پوچھ " کا مخاطب ظاہر نہ کرنے میں لطف یہ ہے کہ ممکن ہے خود معشوق سے بات کہہ رہے ہوں۔ اس صورت میں ایک پہلو یہ پیدا ہوتا ہے کہ معشوق ایسے وقت ملا ہے جب آہ کرنے کی وجہ سے عمر گھٹ گھٹ کر اتنی کم ہوگئی ہے

کہ اب معشوق کے ساتھ لطف صحبت اٹھانے کی فرصت بہت کم رہ گئی۔"نالہ" اور "کشیدہ" کی رعایت بھی دل چسپ ہے۔ کیوں کہ "نالہ" کے لئے "کشیدن" کا مصدر لاتے ہیں۔

۶۴/۵ "حاصل"، "گلشن"، "درخت"، "پھل" کی رعایتیں بہت خوب ہیں۔ "پھل" اور "بریدہ" میں بھی رعایت ہے۔ کیوں کہ چاقو کا پھل ہوتا ہے (یعنی وہ حصہ جس سے کاٹنے کا کام لیتے ہیں) اور خود "پھل" (یعنی fruit) کو کاٹتے ہیں۔ دوسرے مصرعے میں کئی پہلو ہیں۔ ایک تو یہ کہ ہر درخت میں جو پھل آیا وہ حلق بریدہ کی شکل کا تھا۔ دوسرا یہ کہ کسی درخت میں کوئی پھل نہیں آیا۔ بس شہید ہونے والوں کے کٹے ہوئے گلوں کو ہی درختوں کا پھل سمجھو۔ "پھل" کے معنی "نتیجہ" فرض کیجئے تو پہلو یہ ہے کہ یہاں لوگوں نے جو درخت لگائے ان کو ان درختوں کا پھل یہ ملا کہ ان کے گلے کٹ گئے۔ پہلے مصرعے میں بوالہوس کو ایک طرح کی تنبیہ بھی ہے اور اتنے بہت سے گلوں کے کٹ جانے پر خفیف سا رنج بھی۔ "مشہد" کو "گلشن" اس لئے کہا کہ اس کی زمین خون شہیداں کی وجہ سے چمن کی طرح رنگین ہوتی ہے۔ اور جب گلشن ہوگا تو درخت بھی ہوں گے، اور پھل بھی۔ گلشن کا حاصل پھل ہوتا ہے۔ اس طرح تمام رعایتیں برجستہ ہوگئیں۔ خوب شعر ہے۔

۶۵

کہاں آتے میسر تجھ سے مجھ کو خود نما اتنے
ہوا یوں اتفاق آئینہ میرے رو برو ٹوٹا

خود نما، مغرور

۶۵/۱ ممتاز حسین نے اپنے مضمون "رسالہ در معرفت استعارہ" میں اس شعر پر عمدہ بحث کی ہے۔ لیکن شعر کا متن صحیح نہ ہونے کی وجہ سے ان کے بعض نتائج غلط ہو گئے ہیں۔ صحیح متن وہی ہے جو اوپر درج ہے۔ اور اس میں کوئی شبہہ نہیں کہ اگر تحریف شدہ شکل میں شعر خاصا مبہم تھا تو موجودہ شکل میں اور بھی مبہم ہو گیا ہے۔ ممتاز حسین نے جو قرارت اختیار کی ہے وہ تذکرۂ میر کے مطابق ہے۔ وہ قرارت یہ ہے ؎

کہاں آتے میسر مجھ کو تجھ سے خود نما اتنے
بحسن اتفاق آئینہ تیرے رو برو ٹوٹا

آسی اور نسخۂ فورٹ ولیم میں شعر اسی طرح درج ہے جیسے کہ میں نے اوپر لکھا ہے۔ اور مجلس ترقی ادب لاہور کے ایڈیشن میں جس نسخے کا اتباع کیا گیا ہے، اس میں بھی یہی شکل ہے۔ اس لئے اسی کو مرجح ماننا پڑے گا۔ شعر میں عجیب پراسرار داستانی کیفیت ہے، اس لئے اس کو مہمل نہیں قرار دیا جا سکتا۔ لیکن یہ بھی صحیح ہے کہ اس کے معنی نکالنا آسان نہیں، اور شاید کسی ایک معنی پر سب لوگوں کو اتفاق بھی نہ ہو۔ بہرحال، میر کے ان دو اشعار کو سامنے رکھیں تو شعر زیر بحث پر کچھ روشنی پڑ سکتی ہے ؎

گئی ٹکڑے ہو دل کی آرسی تو
ہوئی صد چند اس کی خود نمائی (دیوان سوم)

یہ دو ہی صورتیں ہیں یا منعکس ہے عالم
یا عالم آئینہ ہے اس یار خود نما کا (دیوان چہارم)

لہٰذا شعر زیر بحث میں " آئینہ " یا تو دل ہے۔ یا تمام عالم۔ معشوق جہاں ہر چیز میں اور ہر صفت میں بے عدیل ہے۔ اسی طرح غرور میں بھی یکتا ہے۔ " خود نما " کا لفظ دہرا لطف دے رہا ہے۔ کیوں کہ وہ نہ صرف مغرور ہے، بلکہ آئینے میں جلوہ فرما ہو کر خود کو ظاہر بھی کرتا ہے۔ اتفاق کچھ ایسا ہوا کہ جس وقت معشوق آئینے میں جلوہ گر تھا، آئینہ ٹوٹ گیا۔ اس طرح ایک آئینے کے سیکڑوں آئینے بن گئے اور معشوق کا جلوہ ہر آئینے میں نظر آنے لگا۔ یعنی ایک خود نما کی جگہ بہت سے خود نما ظاہر ہو گئے۔ مزید اتفاق یہ ہوا کہ آئینہ اس وقت ٹوٹا جب متکلم (یعنی عاشق) وہاں موجود تھا۔ لہٰذا اس کو ایک خود نما معشوق کی جگہ بہت سے خود نما معشوق مل گئے۔ اب سوال یہ ہے کہ " آئینہ " کس چیز کا استعارہ ہے؟ ممکن ہے کہ یہ پوری کائنات کا استعارہ ہو (جیسا کہ دیوان چہارم کے شعر میں ہے)۔ اس صورت میں آئینے کا پارہ پارہ ہونا تخلیق کائنات کے بعد اس میں انسان کے ورود کا استعارہ ہے۔ کیوں کہ انسان (یا اس کی ہستی) ایک آئینہ ہے جس میں جمال الٰہی یا حقیقت الٰہیہ منعکس ہوتی ہے۔ یا عاشق کا دل آئینہ ہے۔ اس آئینے میں معشوق جلوہ گر تھا۔ لیکن جب عاشق نے وہ آئینہ معشوق کی خدمت میں پیش کیا تو معشوق نے یا تو ازراہ نخوت، یا بے پروائی کے باعث، اسے عاشق کے سامنے ہی چور چور کر دیا۔ اس طرح عاشق کا دل تو جاتا رہا، لیکن اسے ایک کی جگہ ان گنت خود نما مل گئے۔ یہ بھی ممکن ہے کہ " آئینہ " سے صرف آئینہ مراد ہو۔ یعنی معشوق آئینہ دیکھ رہا تھا، اتفاق ایسا ہوا کہ آئینہ ٹوٹ گیا اور ایسے وقت ٹوٹا جب عاشق وہاں موجود تھا۔ لیکن یہ معنی کم تر درجے کے ہیں۔ کیوں کہ ان میں کوئی مابعد الطبیعیاتی پہلو نہیں، بلکہ ایک بعید از قیاس سی صورت حال ہے۔ کائنات کو آئینہ فرض کرنے اور اس کے ٹوٹنے سے انسان کا ورود مراد لینے میں لطف یہ بھی ہے کہ متکلم، انسان اول کی حیثیت سے ہمارے سامنے آتا ہے۔ اور اگر " آئینہ " کو عاشق کا دل فرض کریں تو اس میں لطف یہ بھی ہے کہ دل تو بہر حال عاشق کے پہلو میں رہتا ہے۔ اگر معشوق نے آئینۂ دل کو پارہ پارہ کر بھی دیا تو کیا ہوا، وہ پارہ پارہ دل

پھر بھی عاشق کے پہلو میں ہے اور اس طرح ایک کی جگہ ان گنت معشوقوں سے اس کا پہلو آباد ہے۔ "کہاں" اور "روبرو" میں مناسبت ہے۔ "اتفاق" (بمعنی "جمع ہونا") اور "ٹوٹنا" میں بھی ایک مناسبت ہے۔ خوب شعر کہا ہے۔ نازک خیالی غالب کی سی ہے لیکن لہجہ غالب کی طرح مرکا شفاتی نہیں ہے۔ بلکہ عام روزمرہ کے لہجے میں بات کہہ دی ہے۔ یہ لہجہ خود اس شعر کا بہت بڑا حسن ہے۔

٦٦

آنکھوں میں جی مرا ہے ادھر یار دیکھنا
عاشق کا اپنے آخری دیدار دیکھنا

کیسا چمن کہ ہم سے اسیروں کو منع ہے
چاکِ قفس سے باغ کی دیوار دیکھنا

٢٠٥ صیاد دل ہے داغِ جدائی سے رشکِ باغ
تجھ کو بھی ہو نصیب یہ گلزار دیکھنا

گر زمزمہ یہی ہے کوئی دن تو ہم صفیر
اس فصل ہی میں ہم کو گرفتار دیکھنا

٦٦/١ مطلع برائے بیت ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ اوائل عمری میں فانی اسی طرح کے شعروں سے متاثر ہوئے تھے۔ ان کی غزل ۶ مآل سوزِ غم ہائے نہانی دیکھتے جاؤ میں اس مطلع کی سی کیفیت ہے۔

٦٦/٢ اس شعر کی تخیل تو زبردست ہے ہی، اظہار کی برجستگی بھی قابلِ داد ہے "کیسا چمن" کہہ کر ایک پورے جملے کا مفہوم ادا کر دیا ہے۔ اور "ہم سے" کہہ کر ایک پورا افسانہ کہہ دیا ہے اور خود کو دوسرے اسیروں سے ممتاز بھی قرار دیا ہے دوسرے مصرعے میں مجبوری کو انتہا کے درجے پر پہنچایا ہے کہ قفس میں چاک تو ہے، اور اس چاک سے دیوارِ باغ نظر بھی آتی ہے، لیکن ادھر دیکھنے کی اجازت ہی نہیں۔ حکم شاید یہ ہے کہ آنکھیں بند رکھو، یا اس طرف کو رخ نہ کرو۔ چاکِ قفس

سے جھانک کر دیکھنے کے مضمون کو میر نے دیوان پنجم میں بالکل نئے ہی رنگ سے باندھا ہے ؎

کیا میر اسیروں کو در باغ جو وا ہو
ہے رنگ ہوا دیکھنے کو چاک قفس بس

شعر زیر بحث سے ملتا جلتا مضمون سودا نے بھی اسی زمین و بحر میں باندھا ہے۔ سودا کے اشعار قطعہ بند ہیں، اس لئے الگ ایک شعر میں لطف کم محسوس ہوتا ہے۔ لیکن برجستگی سودا کے یہاں بھی ہے۔ پیکر بھی خوب ہے۔ صرف تخیل کا وہ نرالا پن نہیں جو میر کے یہاں ہے۔ سودا کہتے ہیں ؎

خاموش اپنے کلبۂ احزاں میں روز و شب
تنہا پڑے ہوئے در و دیوار دیکھنا

اس زمین میں فیض کی غزل بھی بڑی کیفیت کی حامل ہے۔ لیکن ان کا کوئی شعر میر کے اچھے شعروں کو نہیں پہنچتا۔

۶۶/۳ دوسرے مصرعے میں پیرایۂ بیان خوب ہے۔ بظاہر معلوم ہوتا ہے کہ صیاد کو دعا دے رہے ہیں۔ لیکن دراصل بددعا دے رہے ہیں کہ تیرا بھی دل داغ جدائی سے بھر جائے۔ "صیاد" کی مناسبت سے "رشک باغ" بہت خوب ہے۔ غالب نے بھی ایک جگہ یہ پیرایہ اختیار کیا ہے۔ بلکہ ان کے یہاں رنگ اور بھی شوخ ہے ؎

جس زخم کی ہو سکتی ہو تدبیر رفو کی
لکھ دیجیو یارب اسے قسمت میں عدو کی

۶۶/۴ میر کو یہ مضمون اس قدر پسند تھا کہ وہ تا حیات اسے طرح طرح سے باندھا کئے۔ شعر زیر بحث کے علاوہ بعض اور شعروں میں بھی یہ مضمون انھوں نے

صفائی سے باندھا ہے۔ لیکن نظیری کے جس شعر سے انھوں نے یہ مضمون مستعار لیا تھا اس کی شدت اور تخویف اور سرد لہجے تک میر کبھی نہ پہنچ سکے ؎

برند بجاے پر و بالش سر و منقار
مرغے کہ بلند از سر ایں شاخ نوا کرد

(اگر کسی پرندے نے اس شاخ پر سے اپنی صدا بلند کی تو پر و بال کیا چیز ہے، اس کا سر اور چونچ بھی کاٹ دیئے جاتے ہیں۔)

ایجاز بیان بھی اس شعر میں غضب کا ہے۔ اب میر کے اشعار دیکھیے ؎

چھوٹنا ممکن نہیں اپنا قفس کی قید سے
مرغ سیر آہنگ کو کوئی رہا کرتا نہیں

(دیوان اول)

چھوٹتا کب ہے اسیر خوش زباں
جیتے جی اپنی رہائی ہو چکی

(دیوان اول)

میرا ے کاش زباں بند رکھا کرتے ہم
صبح کے بولنے نے ہم کو گرفتار کیا

(دیوان دوم)

اسیر میر نہ ہوتے اگر زباں رکھتی
ہوئی ہماری یہ خوش خوانی سحر صیاد

(دیوان دوم)

اسیری کا دیتا ہے مژدہ مجھے
مرا زمزمہ گاہ و بے گاہ کا

(دیوان سوم)

کاش می داشتم اے میر زباں را در کام
آخر ایں زمزمۂ صبح گرفتارم کرد

(اے میر کاش کہ میں زبان کو منھ کے اندر ہی رکھے
رہتا۔ آخر اس صبح کے زمزمے نے مجھے گرفتار کروا دیا۔)

خوش زمزمہ یلوری ہوتے ہیں میر اسیر
ہم پر ستم یہ صبح کی فریاد سے ہوا

(دیوان چہارم)

زباں سے ہماری ہے صیاد خوش
ہمیں اب امید رہائی نہیں

(دیوان چہارم)

رہائی اپنی ہے دشوار کب صیاد چھوڑے ہے
اسیر دام ہو طائر جو خوش آواز آتا ہے

(دیوان پنجم)

دیوان چہارم کے دوسرے شعر (فریاد سے ہوا) میں تھوڑا سا نکتہ ہے، کہ ہم خوش زمزمہ تو تھے نہیں، ہم تو صبح کو فریاد کیا کرتے تھے، پھر بھی گرفتار ہوئے۔ اس کے علاوہ کسی شعر میں کوئی خاص بات نہیں۔ بلکہ داغ نے میر کا مضمون اڑا کر اپنے بیگماتی انداز میں خوب باندھا ہے ؎

خوش نوائی نے رکھا ہم کو اسیر صیاد
ہم سے اچھے رہے صدقے میں اترنے والے

لیکن چوں کہ نظیری کے شعر میں مضمون اس نکتے سے بہت آگے نکل گیا ہے کہ پرندہ اپنی خوش بیانی کی وجہ سے گرفتار ہوتا ہے، بلکہ اس نے بات کو قتل و شہادت تک پہنچا کر مضمون کی ہیئت ہی بدل دی ہے، اس لئے ممکن ہے میر نے نظیری کا تتبع کرنے کے بجائے بابا افضل کاشی کی اس رباعی سے استفادہ کیا ہو ؎

اے بلبل خوش سخن چہ شیریں نفسی
سرمست ہوا و پائے بند ہوسی

ترسم کہ بہ یاران عزیزت نہ رسی
کز دست زبان خویشتن در قفسی

(اے خوش سخن بلبل تو کس قدر شیریں
زبان ہے! تو (آزادی کی) خواہش کی مسرت
اور (آزادی کی) ہوس کی پابند (ہوس میں
گرفتار) ہے۔ لیکن میں ڈرتا ہوں کہ تو اپنے
پیارے دوستوں تک نہ پہنچے گی۔ کیوں کہ تو
اپنی زبان کی ہی وجہ سے قفس میں ہے۔)

بابا افضل کی رباعی میں لفظی اور معنوی رعایتیں قابل داد ہیں۔ ان کا مضمون بھی میر کے مضمون سے بہت نزدیک ہے۔ میر کے شعر میں "ہم صفیر" بھی خالی از لطف نہیں۔ کیوں کہ "ہم" جن کی گرفتاری کا خدشہ دوسرے مصرعے میں بیان ہوا ہے، متکلم اور اس کا ہم صفیر دونوں ہو سکتے ہیں، یا صرف متکلم۔ دوسری صورت میں متکلم اپنی برتری میں تنہا ہے۔ پہلی صورت میں خوش بیانوں کا طائفہ ہے، یا کم سے کم جوڑا ہے، جو گرفتار ہونے والا ہے۔ لہجہ بالکل سرد اور خود ترحمی سے خالی ہے۔ فن کار کی تقدیر میں ایک طرح کی محزونی یا ناکامی یا تنگی ہوتی ہے۔ فن کار جتنا اعلیٰ درجے کا ہوگا، وہ اتنا ہی تنگ دل ہوگا۔ اس کیفیت کو بڑی خوبی سے بیان کیا ہے۔ یہ دل تنگی چاہے اسیری کی وجہ سے ہو، چاہے موت کی وجہ سے، چاہے آزادی کے سلب کئے جانے کے باعث، فن کار کے مقدر میں بہر حال ہوتی ہے۔

٦٧

غلط ہے عشق میں اے بوالہوس اندیشہ راحت کا
رواج اس ملک میں ہے درد و داغ و رنج و کلفت کا

زمیں اک صفحۂ تصویر بے ہوشاں سے ماناہے — مانا = مشابہ
یہ مجلس جب سے ہے اچھا نہیں کچھ رنگ صحبت کا

جہاں جلوے سے اس محبوب کے یکسر لبالب ہے
نظر پیدا کر اول پھر تماشا دیکھ قدرت کا

قدم ٹک دیکھ کر رکھ میر سر دل سے نکالے گا ۲،۱۰
پلک سے شوخ تر کانٹا ہے صحراے محبت کا

٦٧/١ مطلع برائے بیت ہے۔ لیکن دوسرا مصرع برجستہ ہے اور اقبال کے مصرعے کی یاد دلاتا ہے ع

سوز و ساز و درد و داغ و جستجو و آرزو

٦٧/٢ دنیا کی محفل کو، جو نہایت رنگا رنگ اور عظیم الشان ہے، محض ایک "مجلس" قرار دینا بہت خوب ہے۔ زمین کو اکثر صفحے سے تشبیہ دیتے ہیں۔ اس کو ترقی دے کر ایسا صفحہ کہا ہے جس پر بے ہوش لوگوں کی تصویر بنی ہوئی ہے۔ پیکر بہت عمدہ ہے، اور تھوڑا سا پراسرار بھی۔ زمین کے رہنے والے ہوش و حواس سے عاری ہیں۔ نہ صرف یہ کہ وہ بے ہوش ہیں، بلکہ وہ بے ہوش لوگوں کی تصویر کی طرح ہیں۔ لیکن کیوں؟ اگر وہ محض بے ہوش ہوتے تو ہم کہہ سکتے تھے کہ وہ

انجام سے بے خبر ہیں، یا خدا سے دور ہیں، یا اپنی اصلیت سے ناواقف ہیں، اس لئے وہ بے ہوش ہیں۔ "تصویر" کا لفظ اس بات کی طرف اشارہ کرتا ہے کہ یہ زمین اور اس کے رہنے والے دراصل بے وجود ہیں۔ تصویر پر اصل کا دھوکا ہو سکتا ہے، لیکن ظاہر ہے کہ یہ بھی ضروری نہیں کہ تصویر کی جو اصل ہے، وہ خود صاحب وجود ہو۔ کیوں کہ تصویر کی بھی تصویر ہوسکتی ہے۔ "طلسم ہوشربا" (جلد سوم) میں شہزادہ تورج طلسم ہزار برج کو فتح کرنے کی مہم کے دوران ایک ایسے شہر میں جا نکلتا ہے جہاں "کاغذ کے آدمی چلتے پھرتے تھے۔ دکان دار اور خریدار سب کاغذ کے تھے ۔۔۔ شام کو سب دکان دار دکانوں پر سے گر پڑے اور رعایائے شہر سب مردہ ہوگئی۔ کاغذی تصویریں پڑی تھیں۔ نہ حس و حرکت تن میں، نہ منھ سے بولتی تھیں۔" صبح کو شہزادے نے دیکھا کہ "سب پتلے کاروبار کرتے پھرتے ہیں، دکان دار بیٹھے ہیں ۔۔۔ شہزادے نے ۔۔۔ کہا، "بھائیو تمھیں رات کو کیا ہوا تھا جو اوندھے منھ گر پڑے تھے۔" پتلے بولے، "ارے میاں کفر نہ بولو۔ سامری سامری کرو، ہم تو جیسے دن کو ویسے ہی رات کو ۔۔۔" شہزادے نے کہا ۔۔۔ "اجی رات بھر تم کاغذ کی تصویریں بنے رہے، بالکل مردہ تھے، اور ہم سے کہتے ہو، کفر نہ بولو!" پتلوں نے کہا "کیوں طوفان برپا کرتے ہو؟ دروغ گویم بر روے تو! ہم تو مردہ نہ تھے۔ تم آپ مرے پڑے رہے!" کوئی ضروری نہیں کہ طلسم ہزار برج کے ایک شہر کے اس بیان کو کوئی ماورائی معنی پہنائے جائیں، لیکن اتنا تو تسلیم کرنا ہی پڑے گا کہ اس شہر کے لوگ دنیا والوں سے بہت مشابہ ہیں۔ دن کو ایک فرضی کاروبار میں مصروف، رات کو مردہ لیکن دعویٰ یہ کہ ہم زندہ ہیں، بلکہ جو زندہ تھے ان کو مرا ہوا سمجھنے پر مصر۔ صفحۂ تصویر بے ہوشاں کی اس سے بہتر تصویر کیا ہوگی، اور ایسی مجلس کا رنگ شروع ہی سے تشویش ناک نہ ہوگا تو اور کیا ہوگا۔ یہ نہیں کہا جا سکتا کہ میر کے شعر نے "طلسم ہوشربا" کے اس مضمون کو متاثر کیا، یا جس داستان سے یہ منظر محمد حسین جاہ (مصنف / مترجم جلد ہٰذا) نے یہ منظر اخذ کیا (اگر یہ ان کا طبع زاد نہیں ہے) اس داستان سے میر واقف تھے۔ لیکن داستان کا یہ منظر میر کے شعر کی زندہ تفسیر

ضرور معلوم ہوتا ہے۔ ممکن ہے میرنے یہ خیال مولانا روم سے مستعار لیا ہو۔ مثنوی (دفتر اول، حصہ دوم) میں وہ کہتے ہیں کہ جو لوگ اللہ کے بجائے کسی اور کو تلاش کرتے ہیں، ان کی مثال تصویروں کی ہے ؎

لیک درویشے کہ تشنۂ غیر شد
او حقیر و ابلہ و بے خیر شد
نقش درویش است او نے اہل جاں
نقش سگ را تو بینداز استخواں

(لیکن وہ درویش جو کسی غیر کا پیاسا ہوا۔ وہ حقیر اور بے وقوف اور بے خیر ہوا۔ وہ اہل جاں نہیں۔ بلکہ درویش کی تصویر ہے۔ کتے کی تصویر کو ہڈی نہ ڈالو۔)

اس تلازمے کے اور شعر بھی مثنوی میں اس مقام پر ہیں۔

٦٧/٣ دنیا کا جلوۂ محبوب سے یکسر لبالب ہونا بہت خوب ہے۔ کیوں کہ جلوہ کی صفت وہی ہے۔ جو پانی کی ہے۔ دونوں ایک مقام پر ٹھہرتے نہیں۔ "تماشا نہ دیکھ قدرت کا" بھی بہت خوب ہے۔ کیوں کہ یہ فقرہ عام طور پر سنسنی خیز باتوں کے دکھانے کے موقعے پر بولا جاتا ہے۔ دنیا کا جلوۂ محبوب سے لبالب ہونا کوئی سنسنی خیز چیز نہیں۔ بلکہ ایک روحانی حقیقت ہے۔ اور ایک عظیم الشان چیز ہے۔ یہاں اشارہ یہ ہے کہ جب تم عارفانہ نظر پیدا کرلوگے تو تم کو وہ کچھ دکھائی دے گا کہ اس کے سامنے دنیا کا جلوۂ محبوب سے لبالب ہونا محض ایک سنسنی خیز بات ہوجائے گا۔ دوسرا نکتہ یہ ہے کہ یہ ساری دنیا ہی قدرت کا تماشا ہے۔ لیکن جلوۂ محبوب سے لبالب ہونے کے منظر کے سامنے اس تماشے کی کوئی حقیقت نہیں۔ اصل تماشا تو تب ہوگا جب تم دنیا کو خدا کے جلوے

سے لبالب دیکھو گے۔

۴۶۷ اس مضمون کو اور جگہ بھی کہا ہے ؎

اس شوخ کی سر تیز پلک ہیں کہ وہ کانٹا
گڑ جائے اگر آنکھ میں سر دل سے نکالے

(دیوان اول)

خاطر نہ جمع رکھو ان پلکوں کی خلش سے
سر دل سے کاڑھتے ہیں یاں خار رفتہ رفتہ

(دیوان دوم)

لیکن شعر زیر بحث میں خوبی یہ ہے کہ تین طرح کے کانٹے ایک کردیئے ہیں۔ ایک تو وہی معمولی دل کی خلش، دوسرا معشوق کی پلکیں اور تیسرا صحرائے محبت کا کا کانٹا۔ تیسرے کانٹے کے ذکر سے مندرج بالا دونوں شعر خالی ہیں، اور سب سے زیادہ لطف اسی پہلو میں ہے کہ صحرائے محبت کا طبیعی اور مادی کانٹا تلوے میں چبھتا ہے اور غیر مرئی اور روحانی حقیقت بن کر دل میں نمودار ہوتا ہے۔ "قدم"، "دیکھ"، "سر"، "دل"، "پلک" "شوخ" کی مراعات النظیر بھی خوب ہے۔

لفظ "شوخ" اس لئے بھی عمدہ ہے کہ اس میں یہ اشارہ ہے کہ راہ محبت کا کانٹا کوئی شوخ جاندار ہے جو بڑھتے بڑھتے دل تک پہنچ جائے گا اور دل کے اس سرے پر نمودار ہوگا۔ پہلے مصرعے میں کانٹے کا ذکر نہ کرکے، لیکن دل سے اس کے سر نکالنے کا تذکرہ کرکے عمدہ suspense پیدا کیا ہے۔ (یہ خیال رہے کہ شاعری ہمارے یہاں زبانی سنانے کی چیز تھی۔ کلاسیکی شعرا کو پڑھنے کے طریقے کا پہلا اصول یہ ہے کہ کلام کو زبانی سننا فرض کیا جائے۔ لکھے ہوئے شعر میں تو دونوں مصرعوں پر نگاہ بیک وقت پڑسکتی ہے۔ لیکن اگر شعر سنا جارہا ہو تو اگلا مصرع (بلکہ اگلا لفظ) کیا ہوگا، اس کے بارے میں تجسس رہتا ہے۔ لہٰذا شعر زیر بحث میں پہلے مصرعے

کو سن کر تجسس پیدا ہوتا ہے۔ یہ گمان بھی ہوتا ہے کہ ممکن ہے کانٹے کی بات ہو اور جب یہ گمان پورا ہوتا ہے تو دہری خوشی ہوتی ہے۔)

جلال نے محاورے کے بل بوتے پر اس مضمون کو وسیع کرنا چاہا ہے لیکن انھیں کوئی خاص کامیابی نہیں ہوئی ہے ؎

جگر کی پھانس ہے مژگان یار کی الفت
جو دل میں چبھ کے نہ نکلیں وہ خار ہیں پلکیں

۶۸

مرے اس خاک اڑانے کی دھمک سے اے مری وحشت
کلیجا ریگ صحرا کا بھی دس دس گز تھلکتا تھا

تھلکنا، دھڑکنا

$\frac{۶۸}{۱}$ "اے مری وحشت" میں "اے" ندائیہ نہیں۔ بلکہ فجائیہ ہے، یعنی تعریف کے لہجے میں کہا ہے (واہ رے میری وحشت۔) دوسرے مصرعے کا پیکر بہت خوب ہے۔ پہلو بھی دو ہیں۔ ایک تو یہ کہ ریگ صحرا کا کلیجا اس زور سے دھڑکتا تھا کہ نکل کر دس دس گز دور جا پڑتا تھا، اور دوسرا یہ کہ دس دس گز کے فاصلے پر بھی ریگ صحرا کا کلیجا دھڑکتا تھا۔ ریگ صحرا کے کلیجے کا دھڑکنا خوف کی وجہ سے ہو سکتا تھا، یا جوش و ابتہاج کے باعث۔ یا میری وحشت کے دھماکے اس قدر زبردست تھے کہ دور دور تک زمین لرزتی تھی۔ یہ، اور اس طرح کے کئی شعروں میں قابل لحاظ بات یہ بھی ہے کہ وحشت اب زائل ہو چکی ہے۔ اس کی وجہ موت بھی ہو سکتی ہے، اور محویت کا عالم بھی، عشق کا زوال بھی۔ ملاحظہ ہو $\frac{۹}{۱}$، $\frac{۳۸}{۴}$، $\frac{۴۰}{۴}$، $\frac{۴۵}{۲}$، $\frac{۵۳}{۲}$ اور $\frac{۶۴}{۲}$۔ "دھڑکنا" کی جگہ "تھلکنا" کہنا بھی اعجاز بیان ہے۔ کیوں کہ "دھڑکنا" میں بصری اور صوتی پیکر اس قدر توجہ انگیز نہیں جتنا "تھلکنا" میں ہے، اور "تھلکنا" کوئی سامنے کا لفظ بھی نہیں۔ "فرہنگ آصفیہ" اور "نور اللغات" میں "تھلکنا" درج ہی نہیں ہے۔ ملاحظہ ہو $\frac{۸۶}{۴}$۔ "اے" بطور کلمۂ تحسین پر مزید بحث کے لئے ملاحظہ ہو $\frac{۱۴۵}{۱}$۔ "دس دس گز تھلکتا تھا" سے مشابہ پیکر کے لئے ملاحظہ ہو $\frac{۱۴۸}{۱}$۔

٦٩

دل عشق کا ہمیشہ حریف نبرد تھا
اب جس جگہ کہ داغ ہے یاں آگے درد تھا — آگے : پہلے

اک گرد راہ تھا پئے منزل تمام راہ
کس کا غبار تھا کہ یہ دنبالہ گرد تھا — دنبالہ گرد : پیچھے پیچھے آنے والا

تھا پشتہ ریگ بادیہ اک وقت کارواں — پشتہ : ٹیلہ
یہ گرد باد کوئی بیاباں نورد تھا

٦٩/١ اس زمین میں غالب نے غیر معمولی غزل کہی ہے، لیکن میر کے بھی ان تین شعروں کے آہنگ کی گونج غالب کے یہاں سنائی دیتی ہے خاص کر زیر بحث شعر کا دوسرا مصرع تو غالب کا کہا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ غالب نے اس قافیے کو باندھا بھی اس طرح ہے کہ ان کے مضمون میں میر کا مضمون جھلک رہا ہے ؎

جاتی کبھی ہے کش مکش اندوہ عشق کی
دل بھی اگر گیا تو وہی دل کا درد تھا

غالب کا خیال زیادہ نازک ہے۔ لیکن میر کے بھی دوسرے مصرعے کی ڈرامائیت اپنا جواب آپ ہے۔ غالب نے اندوہ عشق کی کش مکش کا ذکر کیا ہے، میر کا میدان زیادہ وسیع ہے۔ وہ دل اور عشق کو نبرد آزما دیکھتے ہیں۔ عشق چاہتا ہے کہ دل کو خاک کر ڈالے۔ لیکن دل بھی اپنی انفرادیت رکھتا ہے۔ پہلے تو عشق نے دل میں درد پیدا کیا۔ اور درد نے دل کو مٹا ڈالا۔ لیکن دل کے مٹنے کا مطلب یہ نہیں کہ وہاں اب کچھ نہیں۔ دل کے ساتھ درد تو گیا لیکن دل اپنا نشان، یعنی ایک داغ چھوڑ گیا۔ لہٰذا عشق کو اپنے مقصد میں پوری

طرح کامیابی نہیں ہوئی۔ اور نبرد اب بھی جاری ہے۔ دوسرا پہلو یہ ہے کہ عشق نے دل پر ہمیشہ ستم توڑے ہیں۔ پہلے تو عشق نے دل میں درد پیدا کیا۔ درد نے دل کو مٹا ڈالا۔ دل اور درد دونوں ختم ہو گئے۔ لیکن عشق نے اس پر بھی بس نہ کی، بلکہ جس جگہ پر دل تھا وہاں ایک داغ چھوڑ دیا۔ یہ داغ (بمعنی "غم") دل کے مٹنے کا بھی ہو سکتا ہے۔ دوسرے مصرعے میں سینہ و دل کا ذکر نہ کرنا، اور صرف "جس جگہ" اور "یاں" کہنا کمال بلاغت ہے۔ دل کی جگہ داغ رہ جانے کا مضمون غالب نے بھی خوب باندھا ہے ؎

ہستی کا اعتبار بھی غم نے مٹا دیا
کس سے کہوں کہ داغ جگر کا نشان ہے

میر کے زیر بحث شعر میں "حریف" کو "ساتھی" کے معنی میں فرض کریں تو مفہوم یہ نکلتا ہے کہ عشق اور دل دونوں مل کر حسن سے معرکہ آرا تھے۔ دل کو حسن نے مٹا دیا تو بھی سینے میں اس کی جگہ داغ پیدا ہو گیا، کہ دل نہ سہی جنگ میں کام آنے کے لئے داغ تو موجود ہے۔ دونوں صورتوں میں یہ دلچسپ سوال پیدا ہوتا ہے کہ جب داغ بھی نہ رہے گا تو عشق پر، یا عاشق پر، کیا بیتے گی؟ داغ کے بعد کون سا حربہ اس معرکے میں لایا جائے گا؟ ظاہر ہے کہ اس کا جواب یہ ہوگا کہ یا تو جان کام آئے گی، یا پھر کاروبار عشق ہی ختم ہو جائے گا۔ ویسے، جان کے کام آنے کا بھی نتیجہ یہی ہوگا کہ کاروبار عشق (یا کارزار عشق و حسن) ختم ہو جائے گا۔ ہر صورت میں نتیجہ موت ہی ہے۔ خوب شعر کہا ہے۔

۶۹/۲ اس شعر کا مفہوم بیان کرنا آسان نہیں، لیکن پوری تصویر اس قدر ڈرامائی ہے کہ شعر بڑی حد تک معنی سے بے نیاز معلوم ہوتا ہے۔ "پئے منزل" کے دو معنی ہیں: "منزل کی تلاش میں"، اور "منزل کے پیچھے، یعنی منزل کے پہلے۔" دوسرے مفہوم میں یہ اشارہ ہے کہ منزل تک سارے راستے میں ایک غبار منڈلاتا ہوا نظر آیا۔ یعنی مسافر کو نہ دیکھا لیکن اس غبار کو دیکھا جو مسافر کے گذرنے سے پیدا

ہوتا ہے۔ چوں کہ مسافر کہیں نظر نہ آیا، اس لئے گمان گذرا کہ مسافر شاید کوئی ہے ہی نہیں۔ کسی کی خاک ہے جو منزل کی تلاش میں سرگرداں ہے۔ خاک میں نکتہ یہ بھی ہے کہ اس میں فہم تو ہوتی نہیں۔ اس لئے اگر وہ منزل تک پہنچ بھی جائے تو ممکن ہے اسے معلوم ہی نہ ہو کہ منزل آ گئی ہے۔ اور وہ منزل کے آگے بھی سرگرداں ہوتی ہوئی کہیں اور جا نکلے۔ اگر "پئے منزل" کے معنی "منزل کی تلاش میں" لئے جائیں تو اوپر بیان کئے ہوئے معنی کا ایک اور پہلو نظر آتا ہے۔ غبار راہ تمام راہ میں پھیلا ہوا تھا۔ یعنی ہر جگہ پھیلا ہوا تھا۔ لہٰذا ممکن ہے کہ وہ منزل کے آگے نکل گیا ہو (جیسا کہ اوپر بیان ہوا) لیکن یہ بھی ممکن ہے کہ منزل خود آگے بڑھتی جاتی) ہو۔ منزل کی تلاش کرنے والا تو خاک ہو گیا لیکن وہ خاک بھی منزل تک نہیں پہنچ پاتی۔ بلکہ ہنوز تلاش میں ہے۔ معلوم ہوتا ہے منزل کو خاک سے گریز ہے۔ جوں جوں خاک گرد راہ کی شکل میں آگے بڑھتی ہے۔ منزل بھی آگے بڑھ جاتی ہے۔ اسی لئے دوسرے مصرعے میں غبار کو "دنبالہ گرد" یعنی پیچھے پیچھے آنے والا" کہا ہے۔ غبار اتنا بدنصیب ہے کہ جتنا بھی آگے بڑھے۔ لیکن منزل کے پیچھے ہی رہتا ہے۔ ایک زاویئے سے دیکھیے تو شعر کا متکلم خود ایک مسافر ہے۔ وہ منزل کی طرف بڑھ رہا ہے۔ لیکن اس کو تمام راہ میں ایک گرد راہ نظر آتی ہے۔ خود مسافر نہیں دکھائی دیتا۔ گرد راہ اس کے پیچھے پیچھے چل رہی ہے (دنبالہ گرد ہے۔) معلوم ہوتا ہے کہ کوئی مسافر رستہ بھٹک کر خاک ہو گیا۔ اور اب اس کی روح (خاک) اس غبار کی شکل میں متکلم کے پیچھے پیچھے چل رہی ہے یعنی متکلم سے رہ نما کا کام لے رہی ہے۔ جو بھی صورت ہو، وہ شخص جس کا غبار اس طرح راہ و منزل میں پھیلا ہوا ہے، معمولی شخص نہیں ہو سکتا۔ دوسرے مصرعے میں استفہام سوالی بھی ہے اور استفہام تعجب بھی۔ "گرد راہ" کی "گرد" اور "دنبالہ گرد" کے "گرد" میں ایہام کا رشتہ بھی ہے۔ مصرع اولیٰ میں "راہ" کی تکرار بھی عمدہ ہے۔ پہلا "راہ" عمومی ہے۔ دوسرا خصوصی۔ مصرع اولیٰ میں "گرد" بظاہر مذکر معلوم ہوتا ہے۔ لیکن ایسا نہیں ہے۔ شعر کی نثر یوں ہو گی؛ "اک گرد راہ کی طرح (جو) تمام راہ پئے منزل تھا۔ وہ کس کا غبار تھا کہ یہ (یعنی اس طرح)

دنبالہ گرد" تھا۔ لفظ" یہ "کا زور بھی زبردست ہے۔ غضب کا شعر کہا ہے لیکن فارسی میں میر اس مضمون کو اتنی خوبی سے نہ بیان کر سکے ؎

کس چہ داند غبار کیست کہ میر
گرد دنبال کارواں شدہ است
(اے میر! کسی کو کیا معلوم کہ کارواں
کے پیچھے جو گرد بن گیا ہے، وہ کس کا
غبار ہے؟)

69/3 اوپر کے شعر سے اس شعر کا ربط ظاہر ہے۔ خاص کر اس شعر کا دوسرا مصرع اوپر والے شعر کی وضاحت کرتا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ شعر زیر بحث کے مصرع اولیٰ میں صرف و نحو کے چابک دست استعمال کی وجہ سے دو معنی پیدا ہو گئے ہیں۔ مصرعے کی ایک نثر یوں ہوگی: "ریگ بادیہ کا پشتہ ایک وقت کارواں تھا۔" دوسری نثر یوں ہوگی: "کارواں ایک وقت ریگ بادیہ کا پشتہ تھا۔" لہٰذا جو آج کارواں ہے وہ کسی وقت خاک میں مل کر (اس دشت میں بھٹک بھٹک کر، یا محض امتداد وقت کے ہاتھوں) اس بادیئے میں ریگ کا ایک ٹیلہ بن جائے گا، یا آج جو کارواں گذر رہا ہے وہ کسی وقت ریگ بادیہ کا ٹیلہ تھا۔ موت و حیات ایک چرخی ہے۔ ایک کے بطن سے ایک جنم لیتا ہے۔ دوسرے مصرعے میں تخیل ایک اور سمت جا نکلتی ہے۔ گرد باد کی بے قراری اور شوریدہ حالی دیکھ کر شاعر کو خیال آتا ہے کہ خاک میں اس قدر شوریدگی کہاں؟ یہ یقیناً کوئی بیاباں نورد تھا، جو اب خاک ہو کر گرد باد کی شکل میں تلاش منزل یا تلاش دوست میں مارا مارا پھرتا ہے۔ خوب شعر ہے۔ "پشتہ" اور "ریگ بادیہ" کے درمیان اضافت محذوف ہے۔ یہ فارسی میں عام ہے، لیکن اُردو میں میر اور غالب کے سوا کم لوگوں نے استعمال کیا ہے۔ علامہ شبلی نے مولانا روم پر اعتراض کیا ہے کہ انھوں نے کسرۂ اضافت

جگہ جگہ حذف کر دیا ہے۔ شبلی نے اس کو " ابغض المباحات " (مباح چیزوں میں سب سے زیادہ ناپسندیدہ) کہا ہے۔ وہ یہ بھول گئے کہ قاعدے اور اصول ہوا میں نہیں بنتے۔ بلکہ بڑے شعراء کے طریق اور عمل سے مستنبط کئے جاتے ہیں۔ اگر کوئی نقاد یا عروضی اپنی مرضی سے اصول بنا بھی لے تو ان کی کوئی وقعت نہیں ہوتی۔ جب ناصر خسرو۔ مولانا روم۔ خاقانی۔ انوری وغیرہ بڑے شعرا نے ایک بات روا رکھی ہے تو شبلی کا اسے " ابغض المباحات " قرار دینا محض مکتبی بات ہے ایک چیز سے دوسری چیز پیدا ہوتی ہے۔ خاص کر خاک سے انسان جنم لیتا ہے اور انسان پھر خاک ہو جاتا ہے۔ اس مضمون کو شاید خیام نے سب سے پہلے استعمال کیا۔ اور اگر سب سے پہلے نہیں تو سب سے زیادہ کثرت سے یقیناً خیام ہی نے استعمال کیا۔ ۳۴ میں ایک رباعی گذر چکی ہے جس میں انسان کی مٹی سے جام و سبو بننے کا ذکر ہے۔ مندرجہ ذیل رباعیوں میں اس مضمون کا وہ رخ بیان ہوا ہے جو شعر زیر بحث سے قریب ہے ؎

جامے ست کہ عقل آفریں می زندش
صد بوسہ زمہر بر جبیں می زندش
ایں کوزہ گر دہر چنیں جام لطیف
می سازد و باز بر زمیں می زندش

(ایک جام ہے، ایسا کہ عقل اس کو آفریں کہتی ہے اور محبت سے اس کی پیشانی پر سیکڑوں بوسے ثبت کرتی ہے۔ زمانے کا یہ کوزہ گر ایسا لطیف جام بناتا ہے اور پھر اسے زمین پر ٹپک دیتا ہے)

چوں ابر بہ نو روز رخ لالہ بہ شست
برخیز و بہ جام بادہ کن عزم درست
کایں سبزہ کہ امروز تماشا گہ تست
فردا از ہم خاک تو بر خواہد رست

(جب ابر نے نوروز میں لالے کا منھ دھو دیا
تو اٹھو اور جام مے کے ساتھ اپنی نیت اور
ارادہ پکا کرو۔ کیوں کہ یہ سبزہ جو آج تمھاری
تماشا گاہ ہے، کل کو تمھاری خاک سے اُگے گا۔)

لیکن خیام کے یہاں تقریباً ہمیشہ ایک مایوسی، اور اس مایوسی سے پیدا ہونے والی لذت کوشی یا سبق آموزی کا رجحان ہے۔ اس کے برخلاف میر کے یہاں تقریباً ہمیشہ ایک طرح کا پندار ہے۔ یا محض خاموش مشاہدہ ہے اور قاری کو آزادی ہے کہ وہ اس سے سبق حاصل کرے، یا محض ایک رائے زنی سمجھے۔ یا مضمون کی تعبیر عشق کے تجربات کے حوالے سے کرے۔ ملاحظہ ہو ۳۸/۵ اور ۶۰/۱۔

(۷۰)

۲۱۵ گل یادگار چہرۂ خوباں ہے بے خبر
مرغِ چمن نشاں ہے کسو خوش زباں کا

۷۰/۱ اس شعر کا ربط ۶۹/۲ اور ۶۹/۴ سے ظاہر ہے۔ یہ مضمون، کہ جو پھول کھلتا ہے وہ کسی حسین کے خاک ہو جانے کے بعد بدلے میں کھلتا ہے، میر نے اور جگہ بھی بیان کیا ہے۔ غالب اور ناسخ نے اسے میر ہی سے مستعار لیا ہوگا ؎

ہر قطعۂ چمن پر ٹک گاڑ کر نظر کر
بگڑیں ہزار شکلیں تب پھول یہ بنائے

(میر، دیوان اول)

ہیں مستحیل خاک سے اجزائے نو خطاں
کیا سہل ہے زمیں سے نکلنا نبات کا

(میر، دیوان دوم)

ہو گئے دفن ہزاروں ہی گل اندام اس میں
اس لئے خاک سے ہوتے ہیں گلستاں پیدا

(ناسخ)

سب کہاں کچھ لالہ و گل میں نمایاں ہو گئیں
خاک میں کیا صورتیں ہوں گی کہ پنہاں ہو گئیں

(غالب)

میر کے دیوان دوم والے شعر اور ناسخ و غالب کے شعروں پر میں نے "تفہیم غالب" میں تفصیل سے اظہار خیال کیا ہے۔ اعادے کا یہاں موقع نہیں، لیکن اس بات کی طرف اشارہ ضروری ہے کہ غالب کے انشائیہ انداز نے ان کے شعر کو بہت بلند کر دیا ہے۔ ان کے دوسرے مصرعے میں ابہام بھی بہت

بلیغ ہے۔ غالب اور ناسخ کے شعروں میں ایک مزید نکتہ یہ ہے کہ گل اندامون (یعنی حسینوں) کی ہی خاک سے پھول اگ سکتے ہیں۔ جہاں حسین دفن نہ ہوں وہاں پھول نہ اگیں گے۔ لیکن زیر بحث شعر میں میر کی تخیل ایک اور راہ پر نکل گئی ہے، وہاں غالب اور ناسخ نہیں پہنچے ہیں۔ یعنی میر نے دوسرے مصرعے میں مرغ چمن کو بھی سمیٹ لیا ہے۔ کہ اگر مرغ چمن میں خوش نوائی ہے۔ تو اس وجہ سے کہ کوئی خوش زباں (شاعر، موسیقار) مرکر خاک ہوا ہے اور اس کی خاک سے مرغ چمن کا خمیر اٹھا ہے۔ "خوش زبان" میں نکتہ یہ بھی ہے کہ ممکن ہے کسی اور خوش زبان پرندے کی ہی خاک سے مرغ چمن کی تخلیق ہوئی ہو۔ یعنی امکان دونوں طرح کا ہے۔ کہ کسی انسان کی خاک کام آئی ہو یا کسی پرندے کی۔ "خوش بیان" کہتے تو یہ بات نہ پیدا ہوتی۔ ممکن ہے ان سب اشعار پر خسرو کے اس شعر کا پرتو ہو ے

اے گل چو آمدی بہ زمیں گو چگونہ اند
آں روے ہاکہ درتہ گرد فنا شدند
(اے پھول تو جو زمین کے اندر سے اگا
ہے تو بتا کہ وہ چہرے جو گرد فنا کے
نیچے دب گئے۔ کس حال میں ہیں ؟)

"بے خبر" وغیرہ قسم کے فقرے عام طور پر بھرتی کے ہوتے ہیں۔ لیکن میر کے شعر میں "بے خبر" کار آمد ہے۔ کیوں کہ لوگوں کو ایسی بات کی طرف متوجہ کرنا مقصود ہے جس سے وہ عام طور پر بے خبر رہتے ہیں۔ دونوں مصرعوں میں "یادگار" اور "نشان" کے بلیغ لفظ رکھ کر اس بات کی طرف بھی اشارہ کر دیا ہے کہ ممکن ہے یہ پھول اور یہ مرغ چمن حسینوں اور خوش زبانوں کی خاک سے نہ اٹھے ہوں، بلکہ ان کی یادگار اور نشانی ہوں۔ یعنی خوب صورت لوگ اور خوش بیان لوگ (یا خوش زبان پرندے) تو اب دنیا سے اٹھ گئے۔ یہی چند پھول اور چند مرغ چمن ان کی یادگار ہیں۔ یادگار یا نشانی بھی دو معنی میں ہیں۔ ایک تو یہ کہ پھولوں کو دیکھ کر حسینوں کی یاد آتی ہے اور مرغ چمن

کو دیکھ کر خوش زباں یاد آتے ہیں۔ دوسرے یہ کہ پھول کا تعلق حسینوں سے تھا اور مرغِ چمن کا خوش زبانوں سے۔ اب حسینوں اور خوش زبانوں کے چلے جانے کے بعد ہم پھول اور مرغِ چمن کو دیکھتے ہیں تو ان کے تعلق سے ہم حسینوں اور خوش زبانوں کو بھی یاد کرلیتے ہیں۔ اب "بے خبر" کی ایک اور معنویت ظاہر ہوتی ہے۔ کہ اے بے خبر تو ان چیزوں کو بے جان یا حقیر سمجھتا ہے۔ حالاں کہ یہ حسینوں اور خوش زبانوں جیسی قیمتی اور قابل قدر و محبت چیزوں (بلکہ زندہ اور ذی روح لوگوں) کی یادگار ہیں۔ بہت خوب شعر کہا ہے۔

(۷۱)

کیا ہے خوں مرا پامال یہ سرخی نہ چھوٹے گی
اگر قاتل تو اپنے پاؤں سو پانی سے دھووے گا

۷۱ اسی مضمون کو ایک اور پہلو سے (اور بالکل نئے پہلو سے) یوں بھی بیان کیا ہے ؎

جم گیا خوں کف قاتل پہ ترا میر زبس
ان نے رو رو دیا کل ہاتھ کو دھوتے دھوتے

(دیوان اول)

شعر زیر بحث میں فریادی کا جلال ہے۔ اور مندرج بالا شعر میں معشوق کے نوعمر الھڑپن کی وہ تصویر ہے کہ اس کے سامنے ہزار غمزہ و ادا پھیکے معلوم ہوتے ہیں۔ شعر زیر بحث میں خون ناحق کے سر پر چڑھ کر بولنے اور مقتول کے جسمانی طور پر مجبور لیکن روحانی طور پر بالا دست ہونے کی طرف کنایہ بہت خوب ہے۔ "سو بار پانی" کے بجائے "سو پانی" بھی بہت عمدہ ہے۔ کیوں کہ اس سے "سو طرح کا پانی" بھی مراد لے سکتے ہیں، اور "سو بار پانی" بھی۔ ظاہر ہے کہ یہ شعر عشقیہ ہے۔ لیکن چونکہ انداز بیان میں غزل کی خاص نہ داری ہے۔ اس لئے شعر کا اطلاق خون ناحق کی کسی بھی صورت حال پر ہو سکتا ہے۔ پانی سے خون کا دھبا چھڑانے کا پیکر شیکسپیئر کی یاد دلاتا ہے۔ جیسا کہ "میک بیتھ" میں لیڈی میک بیتھ کہتی ہے (ایکٹ پنجم، منظر اول)۔ "ابھی تو خون کی مہک ویسی ہی ہے۔ ملک عرب کی تمام خوشبوئیں بھی اس چھوٹے سے ہاتھ کو پاک اور معطر نہ کر سکیں گی۔" میر کے شعر میں ایک دو نکتے اور بھی ہیں۔ "پامال" اور "پاؤں" میں رعایت ہے۔ اور "پامال" میں نکتہ یہ بھی ہے کہ قتل کرنا شاید کوئی جرم نہیں تھا، یا اگر تھا بھی تو اتنا سخت جرم نہیں تھا۔ قتل کر کے خون کو پاؤں تلے رگڑنا اصل ظلم تھا۔

(۷۲)

آہ کے تیں دل حیران و خفا کو سونپا
میں نے یہ غنچۂ تصویر صبا کو سونپا

۷۲/۱ "خفا" کے اصل معنی دو ہیں۔ ایک مادے سے اس کے معنی ہیں "گلا گھٹ جانا"، (لہٰذا "وہ جس کا گلا گھٹ جائے")۔ دوسرے مادے سے اس کے معنی ہیں "پنہاں"۔ اردو میں یہ لفظ "ناراض، آزردہ" کے معنی میں مستعمل ہے۔ لیکن اول و دوم معنی بھی کبھی کبھی نظر آجاتے ہیں۔ چناں چہ "گم نامی" یا "معروف نہ ہونا" کو "پردۂ خفا" میں ہونا کہتے ہیں۔ میر نے یہاں اس لفظ کو کچھ اس طرح استعمال کیا ہے کہ پہلے اور تیسرے معنی پوری طرح موجود ہیں۔ اور دوسرے معنی ("پنہاں") بھی کچھ بعید نہیں۔ مومن نے اپنے ایک شعر میں "خفا" کو تیسرے معنی میں اس طرح استعمال کیا ہے کہ پہلے معنی کا بھی فائدہ حاصل ہو گیا ہے ؎

نارسائی سے دم رکے تو رکے
میں کسی سے خفا نہیں ہوتا

لیکن مومن کے یہاں میر کی سی معنی آفرینی نہیں۔ دل کو غنچے سے تشبیہ دیتے ہیں، کیوں کہ اس کی شکل غنچے کی سی ہوتی ہے، اور جس طرح غنچے کی پنکھڑیاں سمٹی ہوئی (گرفتہ) ہوتی ہیں، اسی طرح دل بھی گرفتہ ہوتا ہے۔ "حیران" اور "خفا" کہہ کر میر نے غنچے کی تشبیہ میں دو پہلو اور پیدا کیے۔ دل غنچے کی طرح خاموش ہے، خاموشی کے معنی ہیں حیرانی، یا گلا گھٹا ہوا ہونا۔ لیکن اس پر بھی بس نہ کر کے میر نے دل کو "غنچۂ تصویر" کہا۔ یعنی ایسا غنچہ جس کے کھلنے کی کوئی صورت ہی نہیں۔ پھر یہ بھی کہ تصویر تو پھر تصویر ہی ہوتی ہے، بے جان اور بے اصل۔ لہٰذا دل محض غنچہ نہیں، بلکہ غنچے کی تصویر ہے، اس کے کھلنے کا کوئی امکان نہیں، اس میں کوئی جان بھی نہیں۔ شاید یہ اصلی بھی نہیں ہے محض تصویر ہے

پھر غنچے کے بارے میں مشہور ہے کہ جب اس کو ہوا لگتی ہے تو وہ کھلتا ہے دل جس طرح کا غنچہ ہے اس کے لئے آہ سرد یا آہ گرم ہی ہوا کا کام دے سکتی ہے۔ اس لئے دل کو آہ کے سپرد کر دیا ہے۔ دل، جو حیران ہے اور جس کا دم گھٹا ہوا ہے، اس کو آہ سے وہی نسبت ہے جو غنچے کو صبا سے ہوتی ہے۔ صبا سے تو غنچہ کھل جاتا ہے۔ آہ شاید اتنا کرے کہ دل کا بوجھ کچھ ہلکا کر دے۔ یا اسے دم گھٹ کر مرنے سے بچالے "خفا" بمعنی "پنہاں" اس لئے مناسب ہے کہ جب تک آہ نہ کی تھی۔ دل کا حال کسی پر ظاہر نہ تھا۔ گویا دل پردۂ خفا میں تھا۔ خوب شعر ہے۔

۷۳

خدا کو کام تو سونپے ہیں میں نے سب لیکن
رہے ہے خوف مجھے واں کی بے نیازی کا

۷۳-۱ عربی کی کہاوت ہے: "افوضُ اَمرِی بِاَمرِاللہ" (میں اپنے کام اللہ کے حکم یا مرضی کے سپرد کرتا ہوں۔) اس سے فائدہ اٹھا کر اور اللہ کے اسم صفت "صمد" ("بے نیاز") کے حوالے سے نیا مضمون پیدا کیا ہے۔ فضل الرحمٰن کا کہنا ہے کہ "صمد" کے لغوی معنی ہیں "سخت پتھر، جس میں پانی نفوذ نہ کرسکے۔" ممکن ہے میر کے ذہن میں یہ معنی رہے ہوں، کیوں کہ اسم صفت کے طور پر "صمد" کے معنی ہیں "وہ جسے کسی کی ضرورت نہ ہو، جو ہر طرح کے لوث سے پاک ہو۔" لیکن اگر لغوی معنی سامنے ہوں تو "بے نیاز" سے مراد ایسی ہستی بھی ہو سکتی ہے جسے کسی سے کوئی لگاؤ نہ ہو، کوئی پروا نہ ہو۔ لفظ "واں" کمال بلاغت سے صرف ہوا ہے، کہ اللہ کو براہ راست بے پروا بھی نہیں کہا اور اپنی تشکیک کا بھی اظہار کر دیا۔ شعر میں عجب طرح کی قلندرانہ شوخی اور طنز ہے۔ ایسا شعر کم ہی ہوتا ہے۔ اگر کسی کو یہ خیال ہو کہ خدا کی بے نیازی کو یہ معنی پہنانا شرعی اعتبار سے اچھا نہیں، تو جواب میں یہی کہا جا سکتا ہے کہ میر نے تو معشوق مجازی کو بھی اسی معنی میں "صمد" کہا ہے ؎

عشق صمد میں جان چلی وہ چاہت کا ارمان گیا
تازہ کیا پیمان صنم سے دین گیا آرام گیا (دیوان پنجم)

شعر زیر بحث میں "واں" کا لفظ بڑے محاورے کا لفظ ہے۔ اور طنز کو بھی مستحکم کر رہا ہے، جیسے کوئی شخص کسی اور شخص یا ادارے کے بارے میں اظہار خیال یوں کرے کہ "وہاں کا حال کیا پوچھتے ہو..." ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ بے نیازی کے خوف کے باوجود اپنے سب کام اللہ ہی کو سونپے ہیں، یعنی کسی اور کو اتنا بھی قابل اعتبار نہیں پاتے۔

۷۴

خون کم کر اب کہ کشتوں کے تو پشتے لگ گئے
قتل کرتے کرتے تیرے تیں جنوں ہوجائے گا

۷۴/۱ یہ شعر بھی شیکسپیئر کی یاد دلاتا ہے۔ ("میک بیتھ"، ایکٹ پنجم، منظر دوم)
"کچھ لوگ کہتے ہیں وہ پاگل ہوگیا ہے۔ جو لوگ اس سے اتنی نفرت نہیں کرتے، وہ اس کی حرکتوں کو شجاعانہ غصہ و خروش کہتے ہیں۔ لیکن اتنی بات یقینی ہے کہ وہ اپنی راہ اختلال کو عنان قانون سے باندھے رہنے سے قاصر ہے۔" عاشق کا جنون تو عام بات ہے، لیکن معشوق کا جنون، اور وہ بھی کثرت خوں ریزی کی بنا پر، دل کو دہلانے اور ہوش کو پراگندہ کرنے والی چیز ہے۔ معشوق کو شوق قتال تو ہوتا ہی ہے لیکن وہ اپنے ہوش و حواس کبھی نہیں کھوتا۔ بلکہ یہ دوسرے ہی ہوتے ہیں جو اس کو دیکھ کر عقل و ہوش کھو بیٹھتے ہیں۔ معشوق خود تو تمکین یا بے پروائی کی تصویر ہوتا ہے۔ اگر اسے جنون ہوجائے تو کیا قیامت برپا ہوگی! ظاہر ہے کہ میک بیتھ کی طرح اس کی راہ اختلال پر بھی عنان ہوش و قانون کی روک نہ ہوگی۔ حسین مجنوں کا تصور واقعی بڑا بھیانک ہے۔ پھر نکتہ یہ بھی ہے کہ مرنے والوں پر کوئی رنج نہیں ہے، اور نہ آئندہ موتوں کو بچانے کا کوئی خیال ہے۔ خیال ہے تو صرف یہ کہ معشوق کو کہیں جنون نہ ہوجائے۔ اس لئے اسے مزید قتال سے باز رکھنا چاہیے۔ بہت خوب شعر کہا ہے۔

۷۵

۲۲۰ آہ سحر نے سوزش دل کو مٹا دیا
اس باد نے ہمیں تو دیا سا بجھا دیا

تھی لاگ اس کی تیغ کو ہم سے سو عشق نے
دونوں کو معرکے میں گلے سے ملا دیا

آوارگان عشق کا پوچھا جو میں نشاں
مشت غبار لے کے صبا نے اڑا دیا

گویا محاسبہ مجھے دینا تھا عشق کا
اس طور دل سی چیز کو میں نے لگا دیا

ان نے تو تیغ کھینچی تھی پر جی چلا کے میر
ہم نے بھی ایک دم میں تماشا دکھا دیا

۷۵ اس زمین میں جرأت نے بھی اچھی غزل کہی ہے۔ لیکن چوں کہ ان کا دماغ میر کے مقابلے میں بہت چھوٹا ہے۔ اس لئے وہ سامنے کے مضامین پر اکتفا کر گئے ہیں۔ چناں چہ ان کا مطلع ہے ؎

کیسا پیام آکے یہ تو نے صبا دیا
مثل چراغ صبح جو دل کو بجھا دیا

"دیا" اور "چراغ" کی رعایت اور "صبا" اور "چراغ صبح" کی مناسبت جرأت کے یہاں موجود ہے۔ لیکن میر نے ان رعایتوں سے اور ہی کام لیا ہے۔ رات بھر نالہ کرتے رہے لیکن کچھ نہ ہوا۔ صبح کی آہوں نے خدا جانے کیا ستم ڈھایا کہ سوزش دل

ہی باقی نہ رہی۔ ایسا لگتا ہے کہ ہم چراغ تھے اور رات بھر جلنا ہی ہمارا مقدر تھا۔ لیکن "دیا سا بجھا" میں یہ کنایہ بھی ہے کہ زندگی ختم ہوگئی۔ سوزش دل اس لئے ختم ہوئی کہ عشق کا حوصلہ نہ رہا۔ یا شاید اس لئے کہ زندگی ہی باقی نہ رہی۔ دوسرے معنی کی روشنی میں رات بھر جاگ کر نالہ کرنے سے مراد تمام زندگی نالہ کرنا اور "آہ سحر" سے مراد آخری وقت کی رنجیدگی بھی ہوسکتی ہے۔ "آہ سحر" کو "باد" سے تشبیہ دے کر خود کو "دیا" کہنے میں دوہری معنویت ہے۔ کیوں صبح کو چراغ بجھا دیا جاتا ہے، اور ہوا سے بھی چراغ بجھ جاتا ہے۔ جب کہ جرأت کے یہاں صرف اکہری مناسبت ہے۔ "دیا سا بجھا دیا" میں "دیا" کی تکرار لطف دے رہی ہے۔

۵/۲ "لاگ" کے دو معنی ہیں: "محبت، تعلق" اور "دشمنی"۔ غالب نے دونوں معنی سے خوب فائدہ اٹھایا ہے ؎

لاگ ہو تو اس کو سمجھیں ہم لگاؤ

جب نہ ہو کچھ بھی تو دھوکا کھائیں کیا

لیکن دوسرے معنی اتنے ظاہر ہیں کہ شارحین نے پہلے معنی ("محبت"، "تعلق") کو نظر انداز کردیا ہے۔ میر نے کمال فن کا اظہار کرتے ہوئے دونوں معنی سے برابر کا فائدہ اٹھایا ہے۔ "محبت، تعلق" کے اعتبار سے معنی یہ ہوئے کہ اس کی تلوار کو ہم سے محبت تھی، اس لئے عشق نے جب معرکہ گرم کیا۔ (یعنی جب اپنا کام کیا) تو ہم دونوں چاہنے والوں کو گلے ملوا دیا۔ "دشمنی" کے اعتبار سے معنی یہ ہوئے کہ اس کی تلوار ہماری دشمن تھی، لیکن عشق نے جنگ کی نوبت نہ آنے دی۔ اور ہم دونوں کو گلے ملوا دیا (یعنی ہماری صلح کرادی۔) "گلے سے ملا دیا" کا صرف بھی یہاں کس قدر خوب صورت ہے۔ تلوار گلے پر پڑتی ہے اور گلے کو کاٹتی ہے۔ اس بات کو گلے ملنا سے تعبیر کرنا اعلیٰ درجے کی طباعی ہے۔ پھر اگر "لاگ" کے معنی "محبت" لئے جائیں تو دو نکتے اور بھی ہیں۔ ایک تو یہ کہ محبت اور دوستی کے بہانے گلے مل کر اس کی تلوار نے ہمارا گلا کاٹا۔ اور دوسرا یہ کہ اس محبت کا تقاضا ہی یہ تھا کہ ہمارا گلا کٹتا۔ کیوں کہ عاشق کے لئے اس سے بڑھ کر بات کیا ہوگی کہ وہ معشوق

کے ہاتھوں مارا جائے۔ ایک بات یہ بھی ہے کہ تلوار کا کام ہی گلا کاٹنا ہے۔ ایسے سے عشق کرنے کا انجام اور کیا ہوگا؟ جیسا کہ سعدی نے کہا ہے ؎

نیش عقرب نہ از پے کین است
مقتضائے طبیعتش این است
(بچھو کا ڈنک مارنا کسی کینہ توزی کے
باعث نہیں۔ یہ تو اس کے مزاج کے
تقاضے کی بنا پر ہے۔)

اسی طرح، تلوار سے عشق کریں گے تو گلا کٹے گا ہی۔ خوب شعر ہے۔ داغ نے میر کے مضمون کو ہلکا کر کے لیکن برجستگی کے ساتھ باندھا ہے ؎

اس طرح دشمن جاں سے نہیں ملتا کوئی
کیا لپٹ کر ترے خنجر سے گلو ملتا ہے

۴/۵ اس قافیے میں اس مضمون کو جرأت نے بھی کسی حد تک برتا ہے ؎

کیا دشمنی تھی تجھ کو صبا اس گلی سے جو
اکثر مرا غبار بھی تو نے اڑا دیا

لیکن میر کے شعر میں دنیا ہی اور ہے۔ صبا کا مشت غبار لے کر اڑا دینا میر نے ایک اور جگہ بھی باندھا ہے ؎

انتہا شوق کی دل کے جو صبا سے پوچھی
اک کف خاک کو لے ان نے پریشان کیا

(دیوان سوم)

یہاں مضمون دوسرا ہے، اور صبا سے استفسار بھی محض تصنع ہے۔ اس کے برخلاف، شعر زیر بحث میں استفسار بامعنی ہے، کیوں کہ آوارگان عشق کا نشان صبا سے پوچھنا، جو کوچہ کوچہ پھرتی ہے، برمحل ہے۔ جرأت کے شعر میں مضمون کا صرف ایک پہلو ہے کہ صبا کو آوارگان عشق سے کچھ دشمنی سی ہے جو وہ ان

کی خاک کو بھی برقرار نہیں رہنے دیتی۔ میر کے یہاں اس کے علاوہ بھی کئی پہلو ہیں۔ (۱) آوارگان عشق کا انجام محض ایک مشت غبار ہے۔ (۲) آوارگان عشق اسی طرح بے نام و نشان ہیں جس مشت غبار بے نام و نشان ہوتی ہے۔ (۳) آوارگان عشق کی حقیقت بس ایک مشت غبار ہے۔ کائنات کے وسیع و عظیم کارخانے میں ان کی کوئی وقعت نہیں۔ (۴) آوارگان عشق اس طرح آوارہ ہیں جس طرح مشت غبار ہوتی ہے، انھیں کہیں قرار نہیں۔ (۵) صبا کو آوارگان عشق کی کوئی خبر نہیں (خاک خبر ہے، یعنی بالکل نہیں معلوم۔) (۶) آوارگان عشق پر کیا بیتی، صبا کو اس سے کوئی دلچسپی نہیں، وہ تو محض خاک اڑاتی پھرتی ہے۔ یا وہ خود ہی خاک اڑاتی پھرتی ہے، اسے دوسروں کی خاک سے کیا غرض؟ (۷) جب میں نے آوارگان عشق کا نشان پوچھا تو صبا نے میرے منہ پر خاک اڑا دی، گویا یہ کہا کہ تمہارا یہ مرتبہ نہیں کہ تم ان کے بارے میں پوچھو۔ (۸) صبا کو اس قدر غم ہے کہ وہ خاک اڑا رہی ہے۔ (۹) یہ ضروری نہیں کہ استفسار صبا سے کیا گیا ہو۔ ممکن ہے سوال کسی اور سے پوچھا ہو، یا متکلم نے اپنے آپ سے پوچھا ہو کہ وہ آوارگان عشق کہاں گئے یا کیا ہوئے۔ اور کسی طرف سے تو جواب نہ ملا، صبا نے مشت غبار اڑا کر جواب دے دیا۔ شعر کیا ہے، ترشا ہوا نگینہ ہے۔

۴۷۵ "دل سی چیز" کی بلاغت قابل داد ہے۔ یعنی دل کا قیمتی اور محبوب چیز ہونا بالکل ظاہر اور مسلم بات ہے۔ اس کو ظاہر کرنے کے لئے کسی دلیل یا تفصیل کی ضرورت نہیں۔ محاسبہ دینے والا شخص یا تو وہ ہوتا ہے جسے کوئی حساب چکتا کرنا ہو، یا وہ جس کے حسابات کی جانچ پڑتال ہو رہی ہو۔ عشق کے کچھ مطالبات تھے، ان کو پورا کرنے کے لئے دل جیسی قیمتی اور محبوب چیز کو میں نے لگا دیا، یعنی قربان کر دیا۔ ظاہر ہے سب لوگ تو ایسا کرتے نہیں، مجھ کو ایسا لگتا تھا کہ میں عشق کا محاسبہ دار ہوں، یا شاید جب عشق میرا حساب زندگی لے گا تو میں کسی نہ کسی طرح خائن ٹھہروں گا، اس لئے میں نے اپنا دل لگا دیا۔" اس طور" میں

پر لطف ابہام ہے۔ یعنی احساس ذمہ داری کی بنا پر ایسا کیا۔ یا دل پر جبر کر کے ایسا کیا۔ یا خوشی خوشی ایسا کیا۔ ظاہر ہے کہ "عشق" سے مراد وہ کائناتی حقیقت ہے جو وجہ تخلیق بھی ہے اور جو انسان کو انسان بناتی ہے۔ جیساکہ میرے اپنی مثنوی "شعلۂ عشق" میں کہا ہے ؎

محبت نے کاڑھا ہے ظلمت سے نور
نہ ہوتی محبت نہ ہوتا ظہور
محبت مسبب محبت سبب
محبت سے آتے ہیں کار عجب

ایسی حقیقت کا محاسبہ دینے کا احساس رکھنے والا شخص انسانیت کے معمولی درجے پر فائز نہیں ہو سکتا۔ شعر میں میر کا مخصوص المناک وقار اور خاموش طنطنہ ہے۔ خوب شعر کہا ہے۔ "لگا دیا" کا محاورہ "محاسبہ" کے ساتھ خوب لطف دے رہا ہے، کیوں کہ کاروبار میں روپیہ لگانا بھی بولتے ہیں۔ اور حساب کا سوال حل کرنے کو بھی "سوال لگانا" کہتے ہیں۔ "حساب لگانا" بھی محاورہ ہے۔ "داؤ پر لگانا" بھی "محاسبہ" سے ربط رکھتا ہے۔

۷۵/۵ تلوار کے لئے بھی "چلنا" اور "چلانا" استعمال کرتے ہیں۔ معشوق نے تلوار کھینچی ہی تھی کہ میں نے تلوار کی طرح اپنا جی چلا دیا۔ "جی چلانا" کے دو معنی ہیں: "دل سے چاہنا" اور "ہمت اور بہادری دکھانا"۔ دونوں معنی یہاں بہت خوب اور مناسب ہیں۔ "تیغ" اور "دم" میں ضلع کا لطف ہے۔ "تماشا" بھی تیغ کھینچنے کے ضلع کا لفظ ہے۔ کیوں کہ تلوار کھنچنا اور لوگوں کا قتل ہونا تماشے کی چیزیں ہیں۔ یعنی لوگ انھیں دیکھنے کے لئے جمع ہوتے ہیں۔ اور مرنا خود بھی ایک تماشا ہے۔ جیساکہ مومن نے کہا ہے ؎

کیا تم نے قتل جہاں اک نظر میں
کسی نے نہ دیکھا تماشا کسی کا

"تماشا دکھا دیا" سے مراد یہ بھی ہو سکتی ہے کہ ہم نے ہمت اور بہادری سے اپنا سر کٹا کر ایک تماشا کر دیا۔ کہ دیکھو جان یوں نثار کرتے ہیں۔ "ایک دم میں" کی معنویت اب اور ہی کچھ ہو گئی۔ یعنی ہم نے ذرا سی دیر میں، بس ایک لمحے میں، اپنے مرنے کا تماشا دکھا دیا، کوئی لیت و لعل نہ کی۔ یا ہم نے ایک لمحے میں تماشا دکھا یا، جب کہ معشوق کی تلوار کا کھینچنا طول امل رکھتا ہے۔ معلوم نہیں وہ قتل کرنے پر مائل ہو کہ نہ ہو، معلوم نہیں ہمیں وہ اس قابل سمجھے کہ نہ سمجھے۔ ان سب باتوں کے طے ہونے میں دیر ہو سکتی ہے۔ لیکن ہم نے تو اپنا تماشا ایک دم میں، بہت جلد، یا اچانک دکھا دیا۔

دیوان دوم

ردیف الف

(۷۶)

لذت سے نہیں خالی جانوں کا کھپا جانا
کب خضر و مسیحا نے مرنے کا مزا جانا

کب بندگی میری سی بندہ کرے گا کوئی
جانے ہے خدا اس کو میں تجھ کو خدا جانا

گردن کشی کیا حاصل مانند بگولے کے
اس دشت میں سر گاڑے جوں سیل چلا جانا

نا : کلمۂ تاکید

اے شورِ قیامت ہم سوتے ہی نہ رہ جاویں
اس راہ سے نکلے تو ہم کو بھی جگا جانا

کب میر بسر آئے تم ویسے فریبی سے
دل کو تو لگا بیٹھے لیکن نہ لگا جانا

(کسی سے) بسر آنا : کسی پر قابو پانا

۲۶/۱ اس مضمون کو شاہ حاتم نے بڑی بلاغت سے ادا کیا ہے ؎

فقیروں سے سنا ہے ہم نے حاتم
مزا جینے کا مرجانے میں دیکھا

غالب نے حسب معمول تخیلاتی استدلال کو بروئے کار لاکر ایک نیا پہلو پیدا کر دیا ہے ؎

ہوس کو ہے نشاط کار کیا کیا
نہ ہو مرنا تو جینے کا مزا کیا

لیکن میر نے " لذت " کا لفظ خوب رکھ دیا ہے۔ اور " جانوں کا کھپا جانا " کہہ کر یہ کنایہ بھی قائم کر دیا ہے کہ بات دراصل عشق میں جان کھپانے کی ہے، معمولی طور پر مرجانے کی نہیں۔ پھر خضر اور مسیحا کو ان کی تمام عظمت اور تقدس کے باوجود معمولی انسانوں سے کم دکھایا ہے۔ کیوں کہ وہ ایک ایسے لطف سے محروم ہیں جو حقیر ترین انسانوں کو بھی نصیب ہے۔ پہلے مصرعے کے خبریہ انداز کے بعد دوسرے مصرعے کا انشائیہ انداز پر زور ہے، اور تضاد کے لطف سے خالی نہیں۔ خاص میر کے رنگ کا شعر ہے۔ اس مضمون کو میر نے اور جگہ بھی برتا ہے۔ لیکن وہ صفائی اور نزاکت نہیں آپائی جو شعر زیر بحث میں ہے ؎

مستہلک اس کے عشق کے جانیں ہیں قدر مرگ
عیسیٰ و خضر کو ہے مزا کب وفات کا

(دیوان دوم)

اپنے تئیں بھی کھانا خالی نہیں لذت سے
کیا جانے ہوس پیشہ چکھے تو مزا جانے

(دیوان دوم)

" کھپانا " کے ایک معنی " بھرنا " بھی ہیں۔ اس اعتبار سے " خالی " اور " کھپا جانا " میں ضلع کا لطف بھی ہے۔

۴۶/۲ غیر خدا کو خدا ماننے کے ثبوت میں خود خدا کی گواہی پیش کرنا لطف سے خالی نہیں۔ "بندہ" کا لفظ بھی نہایت بلیغ ہے۔ کیوں کہ اس میں اشارہ یہ ہے کہ میں ہوں تو خدا ہی کا بندہ، لیکن اپنا خدا معشوق کو سمجھتا ہوں۔ پہلے مصرعے میں "بندگی" اور "بندہ" اور دوسرے مصرعے میں "جانے" اور "جانا" کی مناسبتیں بھی بہت خوب ہیں۔ "بندہ" بمعنی "شخص" اور بندہ بمعنی "غلام" بھی مناسب ہیں۔

۴۶/۳ ردیف میں "نا" کا استعمال بہت خوب ہے۔ روزمرہ کے استعمال میں میر جیسی برجستگی شاید ہی کسی کو نصیب ہوئی ہو۔ پھر پورے شعر میں تشبیہ اور پیکر کس خوبی سے دست و گریباں ہوئے ہیں۔ بگولا اونچا اٹھتا ہے۔ اس لئے اس کو "گردن اٹھانے والا" (یعنی "مغرور") کہا۔ پانی زمین سے لگا چلتا ہے۔ اس لئے اس کو "سرگاڑے" بتایا۔ پھر لطف یہ کہ تباہی اور اثر انگیزی میں سیلاب کا مرتبہ بگولے سے کہیں زیادہ بلند ہے۔ بگولا گزر جائے تو اس کا کوئی نشان باقی نہیں رہتا اور نہ بگولے میں اتنی وسعت اور طوالت ہوتی ہے جتنی سیلاب میں ہوتی ہے۔ سیلاب گذر جائے تو بھی اس کے آثار باقی رہتے ہیں۔ "دشت" سے "دشت حیات" بھی مراد لے سکتے ہیں اور "دشت عشق" بھی۔ میر نے اس مضمون کو کئی بار ادا کیا ہے ؎

دیکھیں پیش آوے ہے کیا عشق میں اب تو جوں سیل
ہم بھی اس راہ میں سرگاڑے چلے جاتے ہیں

(دیوان دوم)

دیکھ سیلاب اس بیاباں کا
کیسا سر کو جھکائے جاتا ہے

(دیوان دوم)

پست و بلند دیکھیں کیا میر پیش آئے
اس دشت سے ہم اب تو سیلاب سے چلے ہیں (دیوان سوم)

۴۶ اس سے ملتا جلتا مضمون غزالی مشہدی اس خوبی سے بیان کر گیا ہے کہ میر کا شعر اس کے نزدیک بھی نہیں پہنچتا ہے

شورے شدہ از خواب عدم چشم کشودیم
دیدیم کہ باقی ست شب فتنہ غنودیم
(ایک شور اٹھا، ہم نے خواب عدم سے
آنکھ کھولی۔ لیکن دیکھا کہ ابھی شب فتنہ
باقی ہے تو ہم پھر سو گئے۔)

لیکن میر کے شعر میں بھی ایک بات ہے۔ موت کی نیند اتنی گہری ہے کہ قیامت از خود ہمیں جگانے کے لئے کافی نہیں۔ اس کو یاد دہانی کرانا ضروری ہے کہ جب ہماری قبر پر سے گذرنا تو ہم کو خاص کر کے جگا دینا۔ انداز کچھ ایسا ہے کہ معلوم ہوتا ہے موت کی نیند ہم نے خود اختیار کی ہے۔ کیوں کہ اگر موت اس طرح آئی ہوتی جس طرح سب کو آتی ہے۔ تو سب کی طرح ہم بھی قیامت کے دن خود بہ خود جاگ اٹھتے۔ اب سوال یہ ہے کہ اگر خود سے سوئے ہیں تو دوبارہ جاگنے کی اتنی فکر کیوں ہے؟ ممکن ہے یہ اس وجہ سے ہو کہ معشوق نے دیدار یا وصال کا وعدہ قیامت پر اٹھا رکھا تو ہم نے بھی مرنے کی ٹھان لی۔ کہ اب زندہ رہنے کی کیا ضرورت ہے؟ پھر سوال یہ ہے کہ اگر ایسا ہے تو نیند اتنی گہری کیوں رکھی کہ قیامت کے دن بھی بیدار ہونے میں شک ہو؟ اس کا جواب یہ ممکن ہے کہ اگر اتنی گہری نیند نہ سوتے تو قیامت سے پہلے ہی جاگ اٹھنے کا امکان تھا، اور یہ بات پہلے ہی طے ہو چکی ہے کہ جب معشوق کا دیدار قیامت کے پہلے نہ ہو گا تو اس دنیا میں رہنا غیر ضروری اور بے فائدہ ہے۔ اس لئے اس بات کا امکان کیوں باقی رکھیں کہ دنیا میں دوبارہ آنا ہو سکے۔ کیفیت کا شعر اسے کہتے ہیں۔ یعنی ایسا شعر جس میں معنی بہت زیادہ نہ ہوں۔ یا فوراً واضح نہ ہوں۔ لیکن پورے شعر میں ایسی فضا یا ایسا لہجہ ہو کہ شعر فوراً متاثر یا متوجہ کرے۔ غزالی مشہدی کا شعر مضمون آفرینی کی اچھی مثال ہے۔ مضمون آفرینی سے مراد یہ ہے کہ کسی مانوس مضمون میں کوئی نیا پہلو پیدا کرنا، یا اسے اس طرح بیان

کرنا کہ مضمون میں وسعت پیدا ہو جائے۔ اس کے برخلاف، معنی آفرینی سے مراد یہ ہے کہ الفاظ کو اس طرح برتنا کہ کوئی نئے معنی پیدا ہو جائیں یا تہ دار بات کہنا، یا مضمون کو اس طرح بیان کرنا کہ اس میں کئی پہلو آجائیں۔

درد نے ایک شعر میں غزالی مشہدی اور میر دونوں سے ملتا جلتا مضمون باندھا ہے۔ لیکن انھوں نے اپنی راہ الگ نکال کر مضمون آفرینی کا حق ادا کردیا ہے ؎

اے شور قیامت رہ ادھر ہی میں کہتا ہوں
چونکے نہ ابھی یاں سے کوئی سر شوریدہ

درد کے شعر میں شور قیامت سے تخاطب سے خوب ہے۔ پھر مضمون میں تازگی یہ ہے کہ شوریدہ سر لوگ سو رہے ہیں، ان کو جگانا قیامت اور اہل قیامت کے لئے بھی درد سر ہے، اور خود ان شوریدہ سروں کے حق میں بھی اچھا نہیں۔ ان بچاروں کو مر کر ہی سکون نصیب ہوا ہے، اب انھیں جاگنے کا تصدیعہ کیوں دوبارہ اٹھانے دیا جائے۔

۴۶/۵ "بسر آنا" کے ایک معنی "انجام کو پہنچنا" بھی ہیں۔ اگر مصرع اولیٰ کی نثر یوں کی جائے کہ "میر تم ویسے فریبی سے کب بسر آئے؟" تو مطلب یہ ہوگا کہ "میر، تم اس جیسے فریبی پر کب قابو پا سکتے ہو؟" لیکن اگر نثر یوں کی جائے کہ مصرع اولیٰ کا دوسرا ٹکڑا ("تم ویسے فریبی سے") مصرع ثانی سے متعلق کردیا جائے تو نثر یوں ہوگی: "میر، کب بسر آئے؟ تم ویسے فریبی سے دل کو تو لگا بیٹھے، لیکن (اس کو) نہ لگا (ہوا) جانا۔" اس صورت میں مفہوم یہ ہوگا کہ "میر تم بھلا انجام کو کب پہنچو گے (تمھارے کام کب پورے ہوں گے؟) تم تو اتنے بھولے بھالے ہو کہ تم اس جیسے فریبی سے دل لگا بیٹھے۔ لیکن پھر بھی یہ نہ جان سکے کہ تمھارا دل لگ گیا ہے۔" دونوں صورتوں میں مصرع ثانی کا مضمون بہت خوب صورت ہے۔ کہ دل ہار دیا ہے لیکن معشوق نے اس درجہ ہوشیاری سے دل لیا ہے کہ ابھی

میر کو خبر بھی نہیں ہوئی ہے۔ یہ عشق کے ایک معاملے کا نہایت نازک مشاہدہ ہے۔ شعر میں قافیہ بھی بہت خوب بندھا ہے اور روز مرہ پر میر کی مہارت پر دال ہے۔ " لگا جانا " کا ایک مفہوم " لگانے کا طریقہ جاننا " بھی ہے۔ اس صورت میں معنی یہ ہوئے کہ تم نے عشق کر تو ڈالا۔ یعنی دل ہار تو بیٹھے، لیکن تمھیں عشق کا طریقہ ابھی تک نہ آیا، خدا معلوم تمہارا انجام کیا ہوگا۔ خوب شعر کہا ہے۔ اس طرز تکلم کے اور اشعار بھی ہیں (یعنی جن میں شاعر اپنے آپ سے بات کرتا ہے یا کوئی اور شخص شاعر سے بات کرتا ہے۔) ملاحظہ ہو ۶/۳ ، ۳۹/۳ وغیرہ۔

(۷۷)

۲۲۰ کچھ گل سے ہیں شگفتہ کچھ سرو سے ہیں قدکش
اس کے خیال میں ہم دیکھیں ہیں خواب کیا کیا

"ا" اکثر لوگوں کو گمان ہے کہ مبہم شعر صرف وہی شعر ہوتے ہیں جن میں کوئی پیچیدہ بات کہی گئی ہو۔ واقعہ یہ ہے کہ ابہام کا تعلق انداز بیان سے ہے، نہ کہ اس بات سے، جو بیان کی جارہی ہے۔ شعر زیر بحث میں "سے" اور "ہم دیکھیں ہیں" جیسے سادہ الفاظ نے پر لطف ابہام پیدا کردیا ہے۔ ایک معنی تو یہ ہیں کہ ہم اس کے خیال میں گم ہیں اور کیا کیا خواب دیکھتے ہیں۔ کچھ خواب گل کی طرح شگفتہ ہیں اور کچھ خواب سرو کی طرح اونچے اور سیدھے قد والے ہیں۔ دوسرے معنی یہ ہیں کہ کچھ خواب گل سے (زیادہ) شگفتہ اور کچھ خواب سرو سے (زیادہ) اونچے اور سیدھے قد والے ہیں۔ (یعنی "سے" یہاں مشابہت کے لئے نہیں، بلکہ تقابل کے لئے ہے، جیسے کوئی کہے: "تم فلاں سے خوب صورت ہو" یعنی "تم فلاں سے زیادہ خوب صورت ہو۔") تیسرے معنی یہ ہیں کہ اس کے خیال میں گم ہم طرح طرح کے خواب دیکھتے ہیں، اور ان خوابوں کی لذت اور انبساط کے باعث ہم کچھ تو (یعنی تھوڑے بہت) گل کی طرح شگفتہ اور کچھ (یعنی تھوڑے بہت) سرو کی طرح اونچے اور سیدھے قد والے ہوگئے ہیں۔ واضح رہے کہ جس طرح پھول کا حسن یہ ہے کہ وہ شگفتہ ہو، اسی طرح سرو کا حسن یہ ہے کہ وہ اونچا اور سیدھے قد کا ہو۔ پھر مناسبتوں کا اہتمام دیکھئے: معشوق پھول بھی ہے اور سرو بھی۔ یعنی چہرے کی خوب صورتی اور نزاکت اور تری و تازگی کی بنا پر اس کو پھول کہتے ہیں اور قد کی شادابی اور حسن کی بنا پر اس کو سرو کہتے ہیں۔ لہٰذا معشوق کے خیال میں گم ہوکر جو خواب دیکھے جائیں وہ گل اور سرو کی طرح یا اس سے بڑھ کر تو ہوں گے ہی، اور خواب دیکھنے والا بھی گل اور سرو کا ہم سر ہوگا۔ پھر "خیال" اور "خواب" کی مناسبت ہے۔ یہ بھی ملحوظ رہے کہ

عربی میں" خیال " کے معنی " خواب " dream ہوتے ہیں۔ مزید لطف یہ کہ پہلے مصرعے کا انداز خبریہ ہے اور دوسرے کا انشائیہ۔ کوئی ایسے شعر کہے تب خدائے سخن ہونے کا دعویٰ کرے۔

(۷۸)

شاید کباب کرکر کھایا کبوتر ان نے
نامہ اڑا پھرے ہے اس کی گلی میں پر سا

۷۸/۱ پہلے مصرعے میں "ان" اور دوسرے مصرعے میں "اس" کو شتر گربہ نہ سمجھنا چاہیئے۔ دونوں مصرعوں میں بہ آسانی "ان" یا "اس" ہو سکتا تھا۔ دراصل میر کے زمانے میں "ان" "کو" "اس" کے معنی میں بھی استعمال کرتے تھے۔ شعر زیر بحث میر کی اس ذہنی کیفیت کا اچھا اظہار ہے جب وہ اپنے آپ پر، یا اپنی بدنصیبی پر، انتہائی بے دردی سے ہنستے تھے۔ معشوق کے نام کوئی خط بھیجے، اور معشوق اس قدر لاتعلق اور آمادۂ تمسخر ہو کہ کبوتر کو تو ذبح کر کے کھا جائے، اور خط کو ہوا میں اڑا دے۔ تو یہ ایسی صورت حال ہے جس پر دشمن تو ہنس سکتے ہیں، لیکن خود جس پر گذرتی ہے وہ ایسی بات کو چھپانا ہی پسند کرتا ہے۔ یہاں میر خود ہی کہہ رہے ہیں کہ معلوم ہوتا ہے میرے نامہ بر کبوتر کا معشوق نے یہ حال کیا۔ خود یہ بات ہی کتنی مضحکہ انگیز ہے کہ جس کبوتر کے ذریعہ خط بھیجا جائے، یار لوگ اسی کو حلال کر کے کھا جائیں۔ میر ہی جیسے شخص کو ایسی بات سوجھ سکتی تھی۔ کبوتر کے ذبح ہو جانے اور اپنے نامۂ شوق کو پر کی طرح اڑتا سمجھنے میں مناسبت بھی خوب ہے۔ اور لطف یہ ہے کہ اگر خط معشوق کی گلی میں، پر کی طرح اڑتا پھر رہا ہے تو اس سے یہ ثابت نہیں ہوتا کہ کبوتر واقعی حلال ہو گیا۔ لیکن چونکہ معشوق کے یہاں اپنی بے وقعتی اور ناقدری کا احساس پہلے ہی سے ہے، اس لئے ہوا کے ہاتھوں الٹتے پلٹتے ہوئے خط کو دیکھ کر پر کا خیال آنا، اور پر کے اعتبار سے یہ خیال آنا کہ معشوق نے کبوتر کو ذبح کر دیا ہوگا، یہ جتنا دل چسپ ہے، اتنا ہی فطری بھی ہے۔ بالکل اسی مضمون کو میر نے دیوان ششم میں بھی ادا کیا ہے۔ ان کی خوش طبعی آخر عمر تک برقرار رہی ہے

سو نامہ بر کبوتر کر ذبح ان نے کھائے
خط چاک اڑے پھرے ہیں اس کی گلی میں پر سے

اس سے ملتا جلتا مضمون واجد علی شاہ کے عہد کے ایک معمولی شاعر ہزبر لکھنوی نے خوب ادا کیا ہے ؂

پری رو کو لکھا بھی نامہ اگر
تو عنقا جہاں میں کبوتر ہوا

ہزبر لکھنوی کی درجنوں غزلیں احمد حسین قمر نے اپنی داستان "ہومان نامہ" میں نقل کی ہیں۔ لیکن ان کا صرف یہی شعر، جس پر میر کا فیض ہے، کسی کام کا ہے۔ باقی سارا کلام بے حد کیٹ ہے۔ لیکن ہزبر کا یہ شعر بھی آتش سے براہ راست مستعار ہے ؂

ایک دن پہنچا نہ دست یار تک مکتوب شوق
طالع بد نے کبوتر کو بھی عنقا کر دیا

لیکن کبوتر کو بھون کر کباب بنانے جو لطف ہے وہ اس کے عنقا ہونے میں کہاں ؛ نامہ بر کبوتر کے عنقا ہونے کا مضمون شاید نظیری کا ایجاد کردہ ہے۔ کیا خوب کہتا ہے ؂

ایں رسم و راہ تازہ ز حرمان عہد ماست
عنقا بروزگار کسے نامہ بر نہ بود
(یہ تازہ رسم ہمارے عہد کی نامرادیوں
میں سے ہے، ورنہ زمانے میں اس سے
پہلے عنقا کس کا نامہ بر تھا ؟)

میر نے عنقا کا مضمون ترک کر دیا ہے اور اپنی راہ نکال کر خود پر ہنسنے کی ایک جہت مزید شامل کر دی ہے۔ مرزا جان طپش کے یہاں ظرافت نہ ہونے کی وجہ سے یہی مضمون پھینکا رد گیا ہے ؂

حال دل برشتہ لے جائے کون اس تک
جو مرغ نامہ بر کو کر کر کباب کھاوے

۷۹

پھر بعد میرے آج تلک سر نہیں بکا
اک عمر سے کساد ہے بازار عشق کا

کساد : سست

۷۹/۱ میر کے یہاں ایسے شعروں کی کمی نہیں جن میں ان کے مزاج کی انانیت اور طبیعت کا طنطنہ جھلکتا ہے۔ ان میں سے بہت سے شعر میر کے اچھے شعروں میں شمار کئے جانے کے لائق ہیں۔ لیکن ان میں بھی یہ شعر ممتاز حیثیت رکھتا ہے۔ جس لہجے میں شعر ادا ہوا ہے اس کی مثال غالب کے یہاں بھی نہ ملے گی۔ اپنے اوپر فخر، اپنی بے مثال انفرادیت کا احساس، اپنی سرفروشی پر اعتماد۔ ان چیزوں کے ساتھ ساتھ لہجے میں ایک طرح کی طمانیت بھی ہے۔ کہ میں نے وہ کام کر ڈالا جس کو کرنے کا ایک میں ہی اہل تھا، اور جس کو کر کے میری زندگی کسی قابل بنی۔ پھر اس شعر میں کئی پہلو بھی ہیں۔ سر اس لئے نہیں بکا کہ کسی کا سر شاید اس قابل نہیں تھا۔ یا شاید اس لئے کہ کوئی خریدنے والے ہی نہ رہے۔ یا شاید اس لئے کہ کوئی سرفروش ہی نہ رہا۔ پھر یہ نکتہ ہے کہ "سرفروش" کے لغوی معنی ہیں "سر بیچنے والا" لیکن محاورے میں اس کے معنی ہیں "جان دینے والا، جان دینے پر آمادہ" اور یہی معنی متداول بھی ہیں۔ لہٰذا "کوئی سر نہیں بکا" کے معنی ہوئے "کسی نے جان نہ دی"۔ لہٰذا شعر زیر بحث میں "سر نہیں بکا" محض ایک مبالغہ آمیز علامتی بیان نہیں ہے (علامتی بمعنی token) بلکہ واقعیت سے بھرپور ایک مشاہدہ بھی ہے۔ پھر "سر نہیں بکا" میں انداز بیان کا لطف قابل ذکر ہے۔ معمولی شاعر کہتا کہ "ایک بھی سر نہیں بکا"، یا "کسی کا سر نہیں بکا" وغیرہ۔ یہاں صرف "سر" کہہ کر دو باتیں پیدا کی ہیں۔ ایک تو یہ کنایہ رکھا کہ سر کوئی عام قابل فروخت چیز ہے۔ (جیسے کوئی کہے فلاں تاریخ کے بعد شہر میں گوشت نہیں بکا۔) دوسری بات یہ کہ سر تو نہ بکا۔ لیکن دوسری چیزیں (مثلاً دل، آبرو وغیرہ) بکتی رہیں۔

(۸۰)

وہ ترک مست کسو کی خبر نہیں رکھتا
کہ میں شکار زبوں ہوں جگر نہیں رکھتا

رہے نہ کیوں کے یہ دل باختہ سدا تنہا — کیوں کے ۔ کیوں کر
کہ کوئی آوے کہاں میں تو گھر نہیں رکھتا

۲۳۵ کہیں ہیں اب کے بہت رنگ اڑ چلا گل کا
ہزار حیف کہ میں بال و پر نہیں رکھتا

جدا جدا پھرے ہے میر سب سے کس خاطر
خیال ملنے کا اس کے اگر نہیں رکھتا

۸۰/۱ مطلع برائے بیت ہے، لیکن اس میں ایک لطف بھی ہے۔ معشوق کی بے پروائی کی دلیل یہ دی ہے کہ اسے اس بات کی خبر نہیں کہ میں ایک معمولی شکار ہوں، میرے پاس جگر تک نہیں، مجھے مار کر اسے کیا ملے گا۔ لیکن ایک پہلو یہ بھی ہے کہ میں "بے جگر" ہوں (یعنی بے ہمت ہوں، یا بہت ہمت والا ہوں۔ "بے جگر" دونوں معنی میں مستعمل ہے۔) مصرع ثانی میں "کہ" سے مراد یہ بھی ہو سکتی ہے کہ "کہیں ایسا تو نہیں کہ ..." اس صورت میں پورے شعر کے معنی بالکل نئے ہو جاتے ہیں۔ پہلے مصرعے میں شکایت کی کہ غرور کے نشے میں یا حسن کے نشے میں مست معشوق کو کسی کی خبر ہی نہیں۔ دوسرے مصرعے میں ایک نیا خیال آیا کہ خدا معلوم معشوق بے پروا ہے، یا کہیں ایسا تو نہیں کہ میں ہی ایک زبوں اور بے جگر شکار ہوں، اس لئے معشوق میرے شکار کی طرف مائل نہیں ہوتا۔

۸۰/۲ تنہائی کی دو دلیلیں فراہم کی ہے۔ ایک تو ظاہر ہے کہ میرے پاس گھر ہی نہیں تو لوگ (یعنی دوست احباب یا معشوق) مجھ سے ملنے آئیں تو کہاں آئیں۔ دوسری دلیل یہ کہ میں " دل باختہ " ہوں۔ یعنی میں اپنا دل ہار چکا ہوں دل سے بڑھ کر رفیق، شفیق، کہاں ملے گا؟ جب دل نہیں تو میں سدا تنہا ہی رہوں گا۔ کیوں کہ معشوق کا گھر تو دل میں ہوتا ہے، اور دل میرے پاس ہے نہیں۔ دوسرے مصرعے کا انداز بہت خوب ہے۔ خاص کر جس سادگی سے " میں تو گھر نہیں رکھتا " کہا ہے وہ قابل داد ہے۔ گویا یہ بات فطری اور سامنے کی ہے کہ میرے پاس گھر نہ ہو۔ ضامن علی جلال نے اس مضمون کو بڑے مصنوعی انداز میں نظم کیا ہے ؎

دل کو خواہش ہے کہ مہمان بناؤں اس کو
کہتی ہے خانہ بدوشی کوئی گھر ہو تو سہی

۸۰/۳ گل کا رنگ اڑ چلنے اور اپنے بے بال و پر ہونے میں تقابل خوب ہے۔ گل کا رنگ اڑ چلنے کے لئے ملاحظہ ہو ۲۸/۳۔ یہ ظاہر نہیں کیا کہ بال و پر نہ ہونے پر افسوس کی وجہ کیا ہے۔ ممکن ہے خود بھی اڑ کر اڑتے ہوئے رنگ کی سیر کرنا چاہتے ہوں۔ اگر رنگ اڑنے سے مراد یہ لی جائے کہ پھول مرجھا رہے ہیں، تو ممکن ہے افسوس اس لئے ہو کہ میں ان کو تسکین دینے کے لئے ان کے پاس نہیں جا سکتا۔ یا اس لئے ہو کہ جب پھول کا رنگ اڑنے لگا ہے تو میرے یہاں رہنے سے کیا فائدہ ہے؟ کاش کہ میرے پر ہوتے تو میں اڑ کر کہیں دور چلا جاتا۔ تاکہ اس دردناک منظر سے دور ہو جاتا۔ مجھے چمن کے مرجھانے کی خبر نہ سننا پڑتی۔ ممکن ہے رنج اس وجہ سے ہو کہ بال و پر ہوتے تو میں اڑ کر رنگ گل کو پکڑ لیتا۔

۸۰/۴ دوسرے مصرعے میں کئی پہلو ہیں۔ میر جدا جدا اس لئے پھر رہے ہیں
کہ وہ معشوق سے ملنے کے خیال میں گم ہیں۔ یا اس لئے کہ چھپ کر اکیلے اکیلے اس
سے ملنا چاہتے ہیں۔ اور جدا جدا پھرنا راز داری کے سبب سے ہے۔ یا پھر اس لئے
کہ وصل معشوق کے عمومی خیال میں گم ہیں۔ یعنی کوئی ارادہ یا تجویز نہیں ہے کہ اس
سے ملنے جائیں۔ بس ایک لو دل سے لگی ہوئی ہے کہ دیکھیں وہ کب ملتا ہے۔ ملتا
بھی ہے کہ نہیں۔ یعنی پہلی صورت میں تو تجویز کی کیفیت تھی، کہ دل میں ارادہ یا
منصوبہ ہے کہ اس سے ملنے جائیں گے۔ اور جب ملیں گے تو کیا کیا لطف کے معاملات
ہوں گے۔ تیسری صورت میں صرف ایک ادھیڑ بن ہے کہ کسی طرح اس سے ملیں۔
"جدا جدا" اور "ملنے" کی رعایت بھی بہت خوب ہے۔ متکلم میر نہیں ہیں بلکہ کوئی
اور شخص ہے (ممکن ہے وہ رقیب یا ناصح ہو۔) میر کے خاص انداز کا شعر ہے۔

۸۱

میں غش کیا جو خط لے ادھر نامہ بر چلا
یعنی کہ فرط شوق سے جی بھی ادھر چلا

لڑکا ہی تھا نہ قاتل ناکردہ خوں ہنوز
کپڑے گلے کے سارے مرے خوں میں بھر چلا

تیاری آج رات کہیں رہنے کی سی ہے
کس خانماں خراب کے اے مہ تو گھر چلا

۲۴۰ یہ چھیڑ دیکھ ہنس کے رخ زرد پر مرے
کہتا ہے میر رنگ تو اب کچھ نکھر چلا

۸۱/۱ مطلع برائے بیت ہے۔ "ادھر" کی تکرار ناگوار ہے، اور نامہ بر کے خط لے جانے پر اپنے بے ہوش ہو جانے کی تعلیل اگرچہ نئی ہے۔ لیکن دل کو لگتی نہیں۔ لیکن ممکن ہے اس شعر نے غالب کی رہ نمائی کی ہو ے

ہو لئے کیوں نامہ بر کے ساتھ ساتھ
یارب اپنے خط کو ہم پہنچائیں کیا

۸۱/۲ یہ شعر ایک طرح کے کمال سخن کا نمونہ ہے۔ حسرت موہانی ایسے مضامین کے بہت خلاف تھے جو ان کی نظر میں "سفیہانہ" یا "سخیف" تھے۔ کیوں کہ ان کے خیال میں ایسے مضامین غزل کی متانت میں خلل پیدا کرتے ہیں۔ یہ شعر زیر بحث کے

مضمون کو بھی وہ "سفیہہ" ہی کہتے۔ اور واقعی یہ مضمون ہے بھی ایسا کہ طبیعت اس سے ابا کرتی ہے۔ ایک نوعمر لڑکے کو قاتل ٹھہرانا، پھر اس کے ہاتھ میں تلوار یا خنجر دے کر یہ فرض کرنا کہ وہ ناتجربہ کار ہے لہٰذا اس کا وار اوچھا پڑا، پھر وہ اپنے شکار کے گریبان کو خون میں تر چھوڑ کر چل دیا یا بھاگ کھڑا ہوا۔ ایسا مضمون نہیں جس پر وجد کیا جا سکے۔ لیکن پورے شعر کی برجستگی اور کفایت الفاظ دیکھیے۔ ایک پورا افسانہ چند لفظوں میں بیان کر دیا۔ پھر لہجے میں کوئی شکایت یا غصہ نہیں، بلکہ نوعمر قاتل کی صفائی دے رہے ہیں۔ دوسرے مصرعے کا پیکر بھی خوب ہے۔ شعر میں ایک طرح کی ہوس ناکی بھی ہے۔ کیوں کہ اتنے کم عمر لڑکے پر کسی شریف آدمی کا دل تو آئے گا نہیں! اور لڑکا بھی خاصا غیر فطری ہے، کہ نوعمری کے باوجود اس کو اپنی جنسی کشش کا احساس ہے اور نہ عاشق کو قتل کرنے کے طور طریقوں سے واقف ہے۔ امرد پرستی کے موضوع پر ایسے شعر کم ملیں گے۔ آتش نے بھی وار اوچھا پڑنے کے مضمون کو استعمال کیا ہے ؎

کچھ جو غیرت ہے تو اے سفاک اک وار اور بھی
زخم اوچھے ہنستے ہیں منہ پر تری تلوار کے

لیکن آتش کا پہلا مصرع بہت سست ہے۔ معشوق کو سفاک کہنے کی کوئی خاص وجہ بھی شعر میں نہیں بیان کی۔ انداز تخاطب میں لفاظی اس قدر ہے کہ متکلم کے خلوص پر شبہہ ہونے لگتا ہے۔ اگر زخم واقعی لگا ہوتا تو اتنی بلند آہنگی نہ ہوتی۔ دوسرے مصرعے میں زخموں کا ہنسنا البتہ خوب کہا ہے۔ لیکن میر نے گلے کے کپڑوں کو خون میں تر دکھا کر زخمی گردن کا کنایہ خوب رکھا ہے۔ گلے کے کپڑوں کا ذکر میر کی مخصوص واقعیت بھی عطا کرتا ہے، کیوں کہ اس میں روزمرہ زندگی کی طرف اشارہ ہے۔

$\frac{81}{3}$ یہاں بھی پہلے مصرعے میں خبریہ انداز کے بعد دوسرے مصرعے میں انشائیہ انداز کا تضاد بڑی خوبی سے برتا ہے۔ "خراب" اور "مہ" میں رعایت یہ ہے

کہ سیلاب زدہ جگہ کو بھی "خراب" کہتے ہیں اور چاند سمندر کے ذریعہ سیلاب لاتا ہے۔ "رات" اور "مہ" کی رعایت ظاہر ہے۔ شعر میں یہ کنایہ بھی بہت خوب ہے کہ معشوق جس کے گھر جائے گا وہ خانماں خراب ہی ہوگا۔ یعنی یا تو وہ واقعی خانماں خراب ہوگا، یا اگر نہ ہوگا تو اب ہوجائے گا۔ چوں کہ معشوق میر کے گھر نہیں جارہا ہے، اس لئے ممکن ہے ایسی بات کہنے میں انگوروں کے کھٹے ہونے والی بات بھی ہو۔ یا شاید بد دعا ہو کہ تو جس کے گھر جائے گا، خدا کرے اس کا گھر ویران ہوجائے۔

۸۱/۴ اپنے آپ پر ہنسنے کی ایک منزل یہ بھی ہے کہ جب دوسرے ہم پر ہنسیں تو ہم ان کا ساتھ دیں، یا کم سے کم اس سے لطف ضرور اٹھائیں۔ یہ ہنر ہر ایک کو نصیب نہیں ہوتا۔ شعر زیر بحث اس کا اچھا نمونہ ہے۔ اپنے اوپر ہنسنے کی یہ کیفیت اپنی خودی کو دوسرے کے سامنے پیش کئے بغیر حاصل نہیں ہوتی۔ ایسے اشعار کو دیکھ کر محمد حسن عسکری کی یہ بات دل کو لگتی ہے کہ میر اپنی خودی کو خدا یا مذہب یا کسی آدرش کے سامنے نہیں جھکاتے۔ بلکہ اپنے ہی جیسے انسانوں کے سامنے جھکاتے ہیں۔ اسی قبیل کا شعر دیوان چہارم میں بھی ہے ؎

شوخی تو دیکھو آپ ہی کہا آؤ بیٹھو میر
پوچھا کہاں تو بولے کہ میری زبان پر

سودا نے شعر زیر بحث کا مضمون تقریباً میر ہی کے الفاظ میں یوں بیان کیا ہے

سودا کے زرد چہرے کو شوخی کی راہ سے
کہتا ہے تیرا رنگ تو کچھ اب نکھر چلا

چونکہ سودا اور میر کی غزلیں ہم طرح ہیں، اس لئے ممکن ہے توارد ہوا ہو۔ یا شاید میر نے سودا کی غزل پر غزل کہی ہو اور سودا کا مضمون اختیار کرلیا ہو۔

(۸۲)

کب لطف زبانی کچھ اس غنچہ دہن کا تھا
برسوں ملے پر ہم سے صرفہ ہی سخن کا تھا

صرفہ = کنجوسی

اسباب مہیا تھے سب مرنے ہی کے لیکن
اب تک نہ موئے ہم جو اندیشہ کفن کا تھا

بلبل کو موا پایا کل پھولوں کی دکاں پر
اس مرغ کے بھی جی میں کیا شوق چمن کا تھا

سب سطح ہے پانی کا آئینے کا سا تختہ
دریا میں کہیں شاید عکس اس کے بدن کا تھا

۸۲/۱ دونوں مصرعوں میں متعدد پہلو ہیں۔ "لطف زبانی" کے کئی معنی ہیں۔ ایک تو "زبان کا لطف"، یعنی "بات چیت کا لطف" یا "وہ لطف جو زبان کے ذریعہ (مثلاً زبان کو چوس کر) حاصل ہو"۔ پھر، "وہ لطف جو زبانی حاصل ہو" یعنی "وہ لطف جو زبانی ہو، عملی نہ ہو"، یا "وہ لطف جو صرف زبان کو حاصل ہو"۔ پھر "لطف زبانی" کو بے اضافت یا مع اضافت پڑھ سکتے ہیں۔ "لطف" کے معنی "مزہ" اور "مہربانی" دونوں مناسب ہیں۔ "کب" کی مخصوص معنویت کے پیش نظر مفہوم یہ ہو سکتا ہے کہ کیا اس غنچہ دہن کا لطف کبھی، کسی موقعے پر، زبان سے بھی تھا؟ یعنی کیا یہ صحیح نہیں کہ وہ زبان کے بجائے بدن کا دھنی تھا؟ خیر، ہمیں کیا معلوم؟ ہم سے تو برسوں ملتے رہنے کے باوجود اس نے تو بات چیت میں بھی کنجوسی کی۔ دوسرا مفہوم یہ ہے کہ اس نے ہمیں زبان (کو چوسنے کا) لطف بھلا کب دیا؟ تیسرا مفہوم

یہ ہے کہ اس نے ہم پر زبانی لطف (یعنی رسمی لطف) بھلا کب کیا؟ یعنی ہم تو اس لائق بھی نہ سمجھے گئے کہ ہم پر زبان سے لطف کیا جائے۔ چوتھا مفہوم یہ ہے کہ معشوق کے لطف دو طرح کے ہیں، ایک تو وہ جو زبان سے عطا ہوتے ہیں اور ایک وہ جو نظر سے بخشے جاتے ہیں۔ ہم کو تو یہ معلوم بھی نہ ہوا کہ معشوق زبان کے ذریعہ بھی لطف کرتا ہے۔ ہماری اس کی کوئی بات ہی نہ ہو پائی۔ شاید اس نے نظر سے لطف کئے ہوں۔ لیکن زبان سے ہم محروم رہے۔ "غنچہ دہن" میں دو طرح کی رعایتیں ہیں۔ ایک تو سامنے کی ہے کہ معشوق کا منھ غنچے کی طرح نازک اور تنگ ہوتا ہے۔ دوسری یہ کہ غنچہ بولتا نہیں۔ لب گرفتہ رہتا ہے۔ چوں کہ معشوق کی کم سخنی یا کم آمیزی شاعری کا ایک مضمون ہے۔ اس لئے اس کو "غنچہ دہن" کہنا (یعنی ایسا شخص کہنا جس کا منہ غنچے کی طرح بند رہتا ہے) بہت خوب ہے۔ اب دوسرے مصرعے کو دیکھیے۔ "برسوں ملے پر" کے معنی ہیں "برسوں ملتے رہنے پر"۔ لیکن اگر "پر" کو "لیکن" کے معنی میں لیا جائے تو مفہوم بنتا ہے: "برسوں ملے۔ لیکن"۔ ان تمام پہلوؤں کو سامنے رکھیے تو شعر کے معنی یہ بنتے ہیں کہ معشوق اور ہم برسوں ملتے رہے۔ لیکن معشوق ہم سے کبھی نہ کھلا۔ بات کرنے میں کنجوسی ہی کرتا رہا۔ کیا خوب لطف زبانی تھا! یا اس کی زبان کا لطف کیا خوب تھا! یا کیا زبانی زبانی مہربانی تھی۔ کہ ہم سے کبھی کھل کر بات تک نہ کی! یا کیا اس سے گفتگو کرنے کے علاوہ اور طرح کے بھی لطف تھے؟ ہمیں کیا معلوم، ہم تو برسوں ملے لیکن ہم سے بات تک ڈھنگ سے نہ ہوئی۔ یا لوگ کہتے ہیں اس کی بات چیت میں بڑا لطف ہے۔ معلوم نہیں۔ ہم سے تو کبھی بات ہوئی نہیں۔ یا کیا اس کی مہربانی کچھ زبان سے (یعنی گفتگو کے ذریعہ) بھی ہوتی تھی؟ ہم کو تو یہ بھی نہیں معلوم۔ کیوں کہ ہم سے تو اس نے بات کرنے میں کنجوسی ہی کی۔ یا اس کا زبانی لطف بھی کیا لطف تھا۔ کہ اس کا بھی اظہار نہ ہوا۔ ایک پہلو یہ بھی ہے کہ "ہم سے صرفہ ہی سخن کا تھا" کے معنی یہ بھی ہو سکتے ہیں کہ بات کرنے میں کنجوسی ہماری طرف سے ہوئی۔ شاید اس لئے کہ ہم اس کے سامنے رعب حسن سے۔ یا لحاظ سے۔ یا محویت کی بنا پر، بات ہی نہ کر پاتے تھے۔ کئی برس اس سے ملتے گذرے۔ لیکن بات

چیت کی نوبت نہ آئی۔ آخری نکتہ یہ ہے کہ برسوں ملنے کا تذکرہ شعر کو روزمرہ دنیا کی سطح پر لے آتا ہے۔ اور میر کے اس مخصوص انداز کی نشان دہی کرتا ہے جب وہ عشق کی وارداتوں اور معاملات کو روزانہ زندگی کا حصہ بنا کر اپنی طرح کی واقعیت عطا کر دیتے ہیں۔ بلکہ آخری نکتہ یہ ہے کہ اگر "صرفہ" کو "خرچ" کے معنی میں لیا جائے تو مفہوم یہ نکلتا ہے کہ برسوں اس سے ملتے رہے۔ لیکن صرف زبانی جمع خرچ ہوا، باتیں خوب خرچ ہوئیں، کام کچھ نہ نکلا۔ خوب شعر کہا ہے۔

۸۲/۲ اس مضمون کو یوں بھی کہا ہے ؎

مرتے نہ تھے ہم عشق کے رفتہ بے کفنی سے یعنی میر

دیر میسر اس عالم میں مرنے کا اسباب ہوا (دیوان چہارم)۔

لیکن اس شعر میں "اس عالم میں" برائے بیت ہے۔ اور شعر زیر بحث میں "اندیشہ" کے لفظ سے دو پہلو پیدا ہو گئے ہیں۔ ایک تو "اندیشہ" بمعنی "فکر"۔ یعنی ہم بے سروسامان تھے، ہمیں کفن کی فکر تھی کہ مریں تو کفن تو میسر ہو۔ اس لئے مرنے میں دیر کی۔ دوسرا پہلو یہ ہے کہ "اندیشہ" بمعنی "خوف" فرض کیا جائے تو معنی یہ بنتے ہیں کہ ہمیں خوف تھا لوگ ہمیں کفن پہنائیں گے اور باقاعدہ دفن وغیرہ کریں گے۔ ہم تو چاہتے تھے کہ بے گوروکفن رہیں۔ تاکہ ہماری بے کسی دنیا پر کھلے۔ یا یہ کہ ہم بے گوروکفن رہ کر دنیا کو دکھا دیں کہ مر کر بھی ہم دنیا کی رسوم کے پابند نہیں ہیں۔ جب لوگوں نے ہم کو بالکل چھوڑ دیا، اور ہمیں اندیشہ نہ رہا کہ ہمارا کفن دفن ہو گا، تو ہم آرام سے مر لئے۔ جو مفہوم بھی اختیار کیا جائے، مصرع اولیٰ میں لفظ "اسباب" بہت معنی خیز اور برجستہ ہے۔ پہلے مفہوم کے اعتبار سے لطف یہ ہے کہ مرنے کے "اسباب" (یعنی سامان) مہیا تھے، لیکن بے سروسامانی اس قدر تھی کہ کفن کا انتظام نہ تھا۔ دوسرے مفہوم کے اعتبار سے لطف یہ ہے کہ "سامان" یا "وجہیں" تو مرنے کی مہیا تھیں، لیکن ہمیں وہ سامان (یعنی کفن وغیرہ) منظور نہ تھا، اس لئے ہم نے مرنا پسند نہ کیا۔

۸۲/۳ اس شعر میں ایک پورا افسانہ جس خوبی سے نظم ہوا ہے اس کی تعریف بیان سے باہر ہے۔ عاشق (یا انسان) کی نارسائی کا پورا منظر نامہ اس شعر میں موجود ہے۔ بلبل کے مرے پائے جانے کی وجہ نہ بیان کر کے کئی کنائے رکھ دیئے ہیں۔ مثلاً بلبل نحیف و نزار تھی، کیوں کہ قید میں تھی۔ کسی طرح قید سے آزاد ہوئی، لیکن اتنی طاقت نہ تھی کہ چمن تک پہنچ سکے۔ اس لئے پھولوں کی دکان پر ہی جلوۂ گل دیکھنے چلی۔ وہاں پہنچ کر اس نے جان دے دی۔ کیوں کہ قفس سے دکان تک پہنچنے کی صعوبت بھی اسے برداشت نہ ہوئی۔ یا شاید بلبل نے گل چیں کو دیکھا کہ وہ سارے پھول توڑ کر دکان میں بیچنے کی غرض سے لئے جا رہا ہے۔ وہ بیقرار ہو کر اس کے پیچھے پیچھے چلی، اور دکان پر پہنچ کر اس نے فرط غم سے دم توڑ دیا۔ یا ممکن ہے کہ وہ روز دکان پر آکر نالہ کرتی رہی ہو، اور ایک دن اسی غم میں اس کی جان چلی گئی ہو۔ یا ممکن ہے بلبل نے دکان پر خود کو پھولوں کے عوض بیچنا چاہا ہو کہ پھول نہ بکیں، میں بک جاؤں۔ چمن تو آباد رہے۔ پھولوں کی دکان پر بلبل کی موت تخئیل کی ایسی پرواز ہے جو غالب کی طرح آسمان گیر نہیں ہے، لیکن ندرت میں غالب سے کم نہیں۔ "کل" کا لفظ واقعے کی ڈرامائی افسانویت اور اصلیت کو اور مستحکم کرتا ہے، گویا یہ ابھی کل ہی کا واقعہ ہے۔ سامنے کی بات بات ہے۔ روز مرہ کے واقعے کا اشارہ دے کر میر نے شعر کو عام انسانی المیے کا وقار بخش دیا ہے۔ دوسرے مصرعے کا انشائیہ انداز بھی خوب ہے۔ لاجواب شعر کہا ہے۔

۸۲/۴ عبدالسلام ندوی نے "دہلی اسکول" اور "لکھنؤ اسکول" کا تذکرہ کرتے ہوئے بحر لکھنوی کا مصرع "شعرالہند" میں نقل کیا ہے۔ع نہاتا ہے وہ مہ دریا پہ کپڑے حور دھوتی ہے۔ پھر کسی کا یہ قول بیان کیا ہے کہ واہ کیسا معشوق ہے جو دھوبی سے کھڑے گھاٹ کپڑے دھلواتا ہے۔ صفیر بلگرامی نے یہ قول غالب

سے منسوب کیا ہے۔ بقول ان کے۔ غالب نے بحر کا یہ مصرع نقل کرکے کہا کہ "یہ معشوق کی تعریف نہیں ہوئی، بلکہ ایسا غریب معشوق ہے کہ کھڑے گھاٹ کپڑے دھلواتا ہے۔" مجھے تامل ہے کہ غالب نے لکھنؤ اور دہلی اسکول کا کوئی ایسا موازنہ نہ کیا ہو۔ اس بات سے قطع نظر کہ "دہلی اسکول" اور "لکھنؤ اسکول" کا وجود محض فرضی ہے (اور اگر اصلی بھی ہے تو اکا دکا مصرعوں کی بنا پر یہ تفریق نہیں قائم ہو سکتی)، اور اس بات سے بھی قطع نظر کہ لکھنوی شاعر کا مصرع محض خوش طبعی میں، اور "کپڑے" اور "دھوتی" کے ضلعے کی خاطر کہا گیا ہے۔ بنیادی بات یہ ہے کہ کھڑے گھاٹ کپڑے دھلوانے والا نہ سہی، لیکن دریا میں نہانے والا معشوق دلی کے شاعروں کے یہاں بھی اکثر نظر آتا ہے۔ اور یہ روایت آتش و ناسخ کی قائم کردہ نہیں ہے، بلکہ دلی سے شروع ہو کر، ان سے ہوتی ہوئی مسعود اختر جمال کی "صبح بنارس" اور مخدوم کی اس نظم تک پہنچتی ہے جس میں "شعلہ بدن" لوگ "پانی میں نہانے" اترتے ہیں۔ میر کے مندرجہ ذیل شعر دیکھئے ؂

استادہ ہو دریا تو خطرناکی بہت ہے
آ اپنے کھلے بالوں سے زنجیر نہ کر آب

(دیوان سوم)

پاس غیرت تم کو نہیں کچھ دریا پر سن کر غیر کو تم
گھر سے اٹھ کے چلے جاتے ہو نہانے کے بھی بہانے سے

(دیوان پنجم)

دیوان پنجم کے شعر میں تو معشوق کی بے غیرتی ایسی ہے کہ اچھے اچھے اوباش شاعر بھی شرما جائیں۔ اصل بات یہ ہے کہ مضمون کچھ بھی ہو، طرز ادا اسے کہیں کا کہیں لے جاتی ہے۔ چناں چہ شعر زیر بحث کا حسن دیکھنا ہو تو آتش کا یہ شعر سامنے رکھیے ؂

تو دیکھنے گیا لب دریا جو چاندنی
استادہ تجھ کو دیکھ کے آب رواں ہوا

میر کے یہاں عکس بدن سے مبہوت ہو کر پانی جم جاتا ہے۔ ظاہر ہے کہ پانی

جب جمے گا تو آئینے کا سا ہوگا، اور آئینہ کی صفت ہی تحیر ہے۔ اس طرح تحیر کی دوہری کارفرمائی ہے۔ پھر عکس بدن تو کہیں پڑا ہوگا، لیکن پانی سارے کا سارا ٹھہر گیا، یا جم کر رہ گیا ہے۔ پانی کے ٹھہر جانے میں لطف یہ بھی ہے کہ وہ گذرنا نہیں چاہتا، بلکہ چاہتا ہے کہ ٹھہر کر معشوق کے عکس کو اپنے اندر قائم کرلے۔ "تختہ" کہہ کر پانی کے جم کر سخت ہوجانے اور اپنے اندر عکس بدن کو محفوظ کر لینے کا اشارہ بھی کردیا، اور یہ تضاد بھی قائم کردیا کہ معشوق کا بدن تو نرم و نازک ہے، اور پانی اس سے نرم تر، لیکن حیرت حسن اس قدر زبردست ہے کہ اس نے پانی جیسی چیز کو بھی تختے کی طرح سخت کردیا۔ آتش کے یہاں "استادہ" کا لفظ نیا نہیں ہے (ملاحظہ ہو میر کا شعر جو اوپر درج ہے)، اور اس کو "آب رواں" سے دور رکھنے کی وجہ سے ان کا اسلوب بھی بھونڈا ہوگیا ہے۔ ("سطح" میر کے زمانے میں مذکر بھی تھا۔)

۸۳

کل دل آزردہ گلستاں سے گذر ہم نے کیا
گل لگے کہنے کہو منھ نہ ادھر ہم نے کیا

کر گئی خواب سے بیدار تمھیں صبح کی باؤ
بے دماغ اتنے جو ہو ہم پہ مگر ہم نے کیا

نیمچہ ہاتھ میں مستی سے لہو سی آنکھیں
سج تری دیکھ کے اے شوخ حذر ہم نے کیا

نیمچہ : ایک چھوٹی تلوار یا خنجر جسے عام طور پر آستین میں چھپائے رہتے ہیں
سج : انداز، روش
سرتیز : نوک دار

کھا گیا ناخن سر تیز جگر دل دونوں
رات کی سینہ خراشی میں ہنر ہم نے کیا

کام ان ہونٹوں سے وہ لے جو کوئی ہم سا ہو
دیکھتے دیکھتے ہی آنکھوں میں گھر ہم نے کیا

بارے کل ٹھہر گئے ظالم خوں خوار سے ہم
منصفی کیجے تو کچھ کم نہ جگر ہم نے کیا

بارے : کسی طرح سے
ٹھہرنا : قائم رہنا
سے : ساتھ

۸۳/۱ اس مضمون کو میر اور غالب نے کئی بار برتا ہے ؎

اچھی لگے ہے تجھ بن گلگشت باغ کس کو
صحبت رکھے گلوں سے اتنا دماغ کس کو

(میر، دیوان اول)

مجت تھی چمن سے لیکن اب یہ بے دماغی ہے
کہ موج بوئے گل سے ناک میں آتا ہے دم میرا

(غالب)

غم فراق میں تکلیف سیر باغ نہ دو
مجھے دماغ نہیں خندہ ہائے بے جا کا

(غالب)

ہیں تو باغ کی تکلیف سے معاف رکھو
کہ سیر و گشت نہیں رسم اہل ماتم کی

(میر، دیوان اول)

غالب نے اپنے دونوں شعروں میں نئی بات نکالی ہے۔ لیکن ان کے اشعار پر میر کے اشعار کا اثر ظاہر ہے۔ اوپر کے اشعار میں آخری شعر کے علاوہ باقی تینوں میں "دماغ" بمعنی "ناک" کی رعایت سے فائدہ اٹھایا گیا ہے۔ چوتھے شعر میں ایسا نہیں ہے، اس لئے اس میں کوئی بات نہ پیدا ہوئی۔ شعر زیر بحث میں ڈرامائی انداز کی خوبی تو ہے ہی، لیکن یہ خوبی بھی ہے کہ "دماغ" اور "ناک" کی رعایت رکھے بغیر بھی شعر میں ایک بات پیدا ہوگئی ہے۔ پھر یہ بھی ہے کہ اوپر درج کردہ شعروں میں گلستاں کی سیر سے انکار کا ذکر ہے۔ شعر زیر بحث میں سیر گلستاں سے گریز نہیں ہے۔ لیکن شعر کا قرینہ ایسا ہے کہ گلستاں میں جانا تفریح کی غرض سے نہیں تھا، بلکہ عالم وحشت میں ادھر ادھر مارے مارے پھرتے ہوئے باغ میں بھی جا نکلے تھے۔ آزردہ دل کو غنچے سے تشبیہ دیتے ہیں، اور معشوق کو گلرو اور گل چہرہ کہتے ہیں۔ اس طرح پورے شعر میں مناسبتوں کا انتظام ہے نکتہ یہ بھی ہے کہ ہماری بد حالی ایسی ہے کہ باغ کے پھولوں کو بھی ہم سے ہمدردی ہے اور وہ ہمارا حال جاننا چاہتے ہیں۔ دوسرا مصرع بے حد برجستہ ہے۔

۸۳/۲ صبح کی ہوا جس نے معشوق کو جگایا ہے وہ عاشق کی آہ سحر بھی ہو سکتی ہے۔ عاشق تجاہل عارفانہ سے کام لے کر کہتا ہے۔ تم ہم سے اس قدر ناراض جو ہو تو کیوں ہو؟ ہم نے تو تمھیں جگایا نہیں ہے! بالکل نیا مضمون ہے۔ دوسرے معنی یہ ہیں کہ تم ہم سے ناراض ہو تو ہو جاؤ، مگر ہم نے تمھیں بیدار تو کر دیا۔ یعنی تم کو کسی کا درد ہے نہیں، تم آرام سے میٹھی نیند سوتے ہو۔ ہم لوگ رات جاگ کر گذارتے ہیں، صبح کو نالہ کرتے ہیں، تم کو جگا دیا کہ تم بھی سن لو۔ اس مفہوم کے اعتبار سے اقبال کا شعر نہایت عمدہ ہے ؂

تا تو بیدار شوی نالہ کشیدم ورنہ
عشق کارے ست کہ بے آہ و فغاں نیز کنند
(میں نے اس لئے نالہ کیا کہ تو جاگ
اٹھے۔ ورنہ عشق تو وہ کام ہے جسے بے
آہ و فغاں بھی انجام دے سکتے ہیں۔)

۸۳/۳ پہلے مصرعے کا پیکر بہت خوب صورت ہے۔ لطف یہ ہے کہ دونوں چیزیں خوف انگیز ہیں (ہاتھ میں تلوار اور آنکھیں خون کی طرح سرخ)۔ اس کے باوجود تاثر یہ پیدا ہوتا ہے کہ جس شخص کا ذکر ہو رہا ہے وہ بہت خوب صورت ہے۔ اس تاثر میں کچھ دخل لفظ "مستی" کو بھی ہے، جو شراب کی مستی اور نشۂ حسن کی مستی دونوں کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ دوسرے مصرعے میں لفظ "سج" سے حسن کے تاثر کو تقویت ملتی ہے، کیوں کہ اس کے ذریعہ ذہن "سجاوٹ" کی طرف منتقل ہوتا ہے۔ "سج" کو "سجاوٹ" کے معنی میں استعمال بھی کرتے ہیں۔ "سج دھج" اس معنی میں بہت معروف ہے۔ نیمچہ عام طور پر بچوں، عورتوں اور عیاروں کا ہتھیار سمجھا جاتا ہے۔ داستان امیر حمزہ میں تمام عیار اور عیارنیاں نیمچوں سے لڑتی ہیں، شاید اس لئے کہ نیمچے کو چھپانا آسان ہوتا ہے۔ شعر زیر بحث میں اس

لفظ کی معنویت ظاہر ہے۔ "حذر ہم نے کیا" میں بھی ایک لطف ہے۔ کیوں کہ یہ واضح نہیں کہ حذر کس چیز سے کیا؟ ممکن ہے سامنے آنے سے حذر کیا ہو۔ ممکن ہے اظہار محبت سے حذر کیا ہو۔ ممکن ہے یہ پوچھنے سے حذر کیا ہو کہ کہاں کا ارادہ ہے؟ "حذر" کو اس کے اصلی معنی (یعنی "خوف") میں بھی سمجھ سکتے ہیں۔ لیکن پھر شعر کا لطف کم ہو جاتا ہے۔

۸۳/۴ "رات کی سینہ خراشی" سے مراد "پچھلی رات کی سینہ خراشی" ہے۔ کیونکہ سینہ خراشی کے لئے صرف رات کے وقت کی تخصیص کرنا (کہ ہم نے راتوں کو سینہ خراشی کرنے میں بڑا ہنر کیا) کوئی معنی نہیں رکھتا۔ مراد دراصل یہ ہے کہ ہم سینہ خراشی تو کرتے ہی رہتے تھے، پچھلی رات کی سینہ خراشی میں ہم نے بڑا ہنر کیا کہ ہمارا تیز اور نوک دار ناخن دل اور جگر دونوں کو کھا گیا۔ "کھا گیا" کا محاورہ بطور پیکر بہت خوب استعمال ہوا ہے۔ ناخن کو "سرتیز" کہنے میں یہ کنایہ بھی ہے کہ شدت جنون کے باعث ناخن ترشوائے نہیں ہیں، اور وہ بڑھ کر لمبے اور نوکیلے ہو گئے ہیں۔ دل جگر کو چاک کر ڈالنے کا نام سینہ خراشی میں ہنرمندی رکھنا بھی بہت خوب ہے۔ اس پہلو کو دیوان اول میں بھی بیان کیا ہے ؎

ہر خراش جبیں جراحت ہے
ناخن شوق کا ہنر دیکھو

مزید ملاحظہ ہو ۲۵۳/۲۔

۸۳/۵ مصرع اولیٰ میں "وہ" سے مراد معشوق ہے۔ یعنی اپنے ہونٹوں سے معشوق تب کام لے (بوسہ لے، کلام کرے) جب کوئی ہم جیسا ہو۔ ہم نے اس پر ایسا رنگ جمایا کہ تھوڑی ہی دیر میں ہم اس کی آنکھوں میں بس گئے۔ "دیکھتے دیکھتے" اور "آنکھوں" کی رعایت خوب ہے۔ یہ نکتہ بھی خوب ہے کہ معشوق کے ہونٹوں

سے کام لینے کی شرط یہ نہیں بتائی کہ آدمی لفاظ ہو، باتیں بنانے والا ہو۔ اشارہ یہ کیا کہ ہونٹوں اور آنکھوں میں ربط ہے۔ اگر "کام" کے معنی "مقصد" فرض کئے جائیں تو مصرع اولیٰ میں "وہ" سے مراد ہو گی "وہ شخص"، اور مفہوم یہ ہوگا کہ ان ہونٹوں (یعنی معشوق کے ہونٹوں) سے مقصد (یعنی بوسہ۔ یا مسکراہٹ) وہی حاصل کر سکتا ہے جو ہمارے جیسا ہو۔

۸۳/۶ دوسرے مصرعے میں روزمرہ خوب نظم کیا ہے۔ "منصفی کیجے تو" سے مراد ہے "اگر آپ انصاف سے کام لیں تو اس نتیجے پر پہنچیں گے کہ"۔ ہماری زبان، اور اسی وجہ سے ہماری شاعری میں understatement بہت کم استعمال ہوتا ہے۔ چوں کہ یہ اسلوب ہمارے یہاں عام نہیں ہے اس لئے اس کو برتنا مشکل بھی ہے۔ زیر بحث شعر میں اور کئی دوسرے اشعار میں میر نے understatement کو بہت خوبی سے برتا ہے۔ "خوں خوار" کی مناسبت سے بھی "جگر" بہت خوب ہے، کیوں کہ خون جگر میں بنتا ہے۔ ملاحظہ ہو ۹۱/۱۔ درد نے اس مضمون کو سادہ انداز میں بیان کیا ہے ؎

تجھ سے ظالم کے سامنے آیا
جان کا میں نے کچھ خطر نہ کیا

جس چیز کو میں نے understatement سے تعبیر کیا ہے وہ اردو میں اتنی کمیاب ہے کہ ہمارے یہاں اس لفظ کا کوئی مرادف ہی نہیں۔ بہت سے بہت اس کو "سُبک بیانی" کہہ سکتے ہیں۔ اس کی بعض مزید مثالوں کے لئے ملاحظہ ہو ۲۳۸/۴، ۲۴۶/۱ وغیرہ۔

۸۴

اس قدر آنکھیں چھپاتا ہے تو اے مغرور کیا
ٹک نظر ایدھر نہیں کہہ اس سے ہے منظور کیا

وصل و ہجراں سے نہیں ہے عشق میں کچھ گفتگو
لاگ دل کی چاہیے ہے یاں قریب و دور کیا

ہو خرابی اور آبادی کی عاقل کو تمیز
ہم دوانے ہیں ہمیں ویران کیا معمور کیا

۸۴/۱ مطلع برائے بیت ہے۔ اس میں "نظر" اور "منظور" کی رعایت کے سوا کچھ نہیں۔

۸۴/۲ "گفتگو" اور "یاں"، یہ دو لفظ یہاں بہت خوب رکھے ہیں۔ "یاں" سے مراد "ہمارے نزدیک" اور "عشق میں"، یا "عشق کے نزدیک" دونوں ہیں۔ اس مضمون کو ایک اور رنگ سے دیوان پنجم میں بیان کیا ہے ؎

نہیں اتحاد تن و جاں سے واقف
ہمیں یار سے جو جدا جانتا ہے

دیوان اول میں بھی شعر زیر بحث کا مضمون تقریباً انھیں الفاظ میں میر نے بیان کیا ہے، لیکن انداز میں وہ برجستگی نہیں ہے ؎

عشق میں وصل و جدائی سے نہیں کچھ گفتگو
قرب و بعد اس جا برابر ہے محبت چاہیے

ظاہر ہے کہ "محبت چاہیے" کے مقابلے میں "لاگ دل کی چاہیے ہے" بہت

زیادہ برجستہ ہے۔ آتش نے حسب معمول لفاظی سے کام لیا ہے، معلوم ہوتا ہے، کلاس میں لکچر دے رہے ہیں ؎

ہجر میں وصل کا ملتا ہے مزا عاشق کو
شوق کا مرتبہ جب حد سے گذر لیتا ہے

۸۴ انداز کی معصومیت قابل داد ہے۔ کیوں کہ یہ معصومیت دراصل چالاکی کا پردہ ہے۔ پہلے مصرعے میں "ہے" کی جگہ "ہو" کہہ کر معنی کا ایک نیا پہلو بھی رکھ دیا ہے۔ یعنی شاید عاقل کو تمیز ہو۔ یا عاقل کو تمیز ہوجانا چاہیے۔ یا عاقل کو تمیز ہو تو ہو، ہم کو کیا۔ اور انداز کی ظاہری معصومیت میں اضافہ کردیا ہے۔ "خرابہ" کی جگہ "خرابی" کہنا بھی خوب ہے۔ کیوں کہ اس سے دو معنی بنتے ہیں۔ پھر "خرابی" اور "آبادی" کے مقابلے میں "ویران" اور "معمور" خوب ہیں۔ کیوں کہ "آبادی" اور "ویران" سامنے کے لفظ ہیں۔ اور "خرابی" اور "معمور" تازہ لفظ ہیں۔ بقول طالب آملی ؎ لفظے کہ تازہ است بہ مضموں برابر است۔ پھر یہ ظاہر نہیں کیا کہ ہم جو آبادی اور خرابی میں فرق نہیں کرتے تو اس کا نتیجہ کیا ہے؟ شاید یہ کہ ہم کو دونوں جگہیں ایک سی بے کار لگتی ہیں، یا ہمارے لئے دونوں برابر ہیں، آبادی میں نہ رہے تو ویرانے میں رہ پڑے۔ یا پھر یہ کہ ہم دونوں جگہ وحشت کے عالم میں، عریاں اور شور کناں گھومتے ہیں۔ "ہمیں ویران کیا معمور کیا" ایجاز کا اچھا نمونہ ہے۔ اس ایجاز نے مصرعے میں ابہام پیدا کردیا ہے جس کی وجہ سے کئی امکانات پیدا ہوئے۔ اگر اس کی نثر کی جائے (ہمارے لئے ویران اور معمور سب برابر ہیں) تو ابہام غائب ہوجاتا ہے اور شعر کے معنوی پہلو کم ہوجاتے ہیں۔ خوب شعر ہے۔

(۸۵)

رہتے تو تھے مکاں پہ ولے آپ میں نہ تھے
اس بن ہمیں ہمیشہ وطن میں سفر رہا

۸۵/۱ "سفر در وطن" صوفیوں کی اصطلاح ہے۔ میکش اکبرآبادی نے لکھا ہے کہ یہ نقش بندیوں کے ان کلمات میں سے ہے جن پر ان کے طریقے کی بنیاد ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ صفات بشریہ سے صفات ملکوتی کی طرف ترقی کرنے کو "سفر در وطن" کہتے ہیں۔ شعر زیر بحث میں میر نے اس کو اصطلاح کے طور پر استعمال کرنے کے بجائے استعارے کے طور پر استعمال کر کے نیا لطف پیدا کیا ہے۔ تقریباً اسی مفہوم میں اس استعارے کو میر نے دوبارہ استعمال کیا ہے ؎

رہے پھرتے دریا میں گرداب سے
وطن میں بھی ہیں ہم سفر میں بھی ہیں

(دیوان سوم)

ایک جگہ پر جیسے بھنور ہیں لیکن چکر رہتا ہے
یعنی وطن دریا ہے اس میں چار طرف ہیں سفر میں اب

(دیوان پنجم)

میر کے برخلاف آتش نے اصطلاحی معنی بھی ملحوظ رکھے ہیں اور خوب شعر نکالا ہے ؎

دن رات روز و شب ہے وطن میں سفر جنھیں
وہ پختہ مغز سمجھے ہیں سودائے خام کو ہیچ

کاش کہ آتش نے "دن رات" اور "روز و شب" دونوں لکھ کر تکرار فضول نہ کی ہوتی۔ میر کے شعر میں صوفیانہ پہلو نہیں ہے، لیکن ان کا شعر بے انتہا برجستہ اور لہجے کے اعتبار سے متین اور پروقار ہے۔ ملاحظہ ہو ۸۴/۱، جس میں گھر نہ

رکھنے کا ذکر ہے۔ کہ گھر نہ ہونے کی وجہ سے معشوق یا دوست مجھ سے ملنے نہیں آسکتے۔ اور میں دربدر مارا پھرتا ہوں۔ اسی خیال کا دوسرا پہلو شعر زیر بحث میں ہے۔ کہ گھر تو رکھتا ہوں، لیکن اپنے آپ میں نہیں رہتا۔ کیوں کہ معشوق پاس نہیں "گھر میں رہنا" کے ساتھ "اپنے آپ میں نہ رہنا" کا تضاد بہت خوب ہے۔ مومن نے اس مضمون (یعنی گھر میں ہوتے ہوئے سفر میں رہنے کے مضمون) کو اپنے رنگ میں باندھا ہے۔ نہ صوفیانہ ابعاد ہیں اور نہ عشقیہ تجربہ کی شدت ؎

ایک دم گردش ایام سے آرام نہیں
گھر میں ہیں تو بھی ہیں دن رات سفر میں پھرتے

مضمون ہلکا ہو گیا ہے، لیکن مومن کی نازک خیالی کار فرما ہے۔ گردش ایام کو دن رات سفر میں پھرنے سے خوب تعبیر کیا ہے، مزید لطف یہ ہے کہ زمین گھومتی ہے، لہٰذا ہر شخص واقعی ہر وقت سفر میں ہے۔ نظیری نے بھی سفر در وطن کا مضمون ایک نئے رنگ سے باندھا ہے ؎

چو حسن تو بہ کسے در جہاں نمی مانم
غریب در وطنم با سفر چہ کار مرا

(تیرے حسن کی طرح میں بھی ساری
دنیا میں لاثانی ہوں۔ میں وطن میں اجنبی
ہوں، مجھے سفر کی کیا حاجت۔)

لیکن اپنے لاثانی ہونے کی دلیل نہ فراہم کرنے کی وجہ سے مضمون کا زور بھرپور نہ رہا۔

شعر زیر بحث کے مضمون کا ایک اور پہلو دیوان اول ہی میں میر نے بڑی خوبی سے کہا ہے ؎

کبھو آتے ہیں آپ میں تجھ بیں
گھر میں ہم میہمان ہوتے ہیں

(۸۶)

۲۵۵ کل تک تو ہم وے ہنستے چلے آئے تھے یوں ہی
مرنا بھی میر جی کا تماشا سا ہو گیا

۸۶/۱ نسخۂ فورٹ ولیم اور آسی میں "یوں ہی" کی جگہ "یہیں" لکھا ہے۔ اس کو "یوں ہی" کی قدیم شکل (یُہیں) فرض کرنا چاہیے، کیوں کہ اگر اسے "یہیں" (بمعنی "اسی جگہ") پڑھا جائے تو مفہوم نہیں نکلتا۔ موجودہ صورت میں یہ شعر غیر معمولی قوت کا حامل ہے۔ اس شعر کو احمد مشتاق کے مندرج ذیل شعر کے سامنے رکھیے ؎

انوکھی چمک اس کے چہرے پہ تھی
مجھے کیا خبر تھی کہ مر جائے گا

تو دونوں شاعروں کے رویّے کا فرق صاف ظاہر ہوتا ہے۔ احمد مشتاق کے لیے موت ایک پر اسرار سانحہ اور رنج کی چیز ہے۔ زندگی بے ثبات بھی ہے اور دھوکا بھی دیتی ہے۔ یہ بھی ہے کہ زندگی شاید دھوکا نہ دیتی ہو، لیکن ہم اس کا فریب کھانے کو ہر وقت تیار رہتے ہیں، اور مرنے والے کے چہرے پر موت کے آخری سنبھالے کو زندگی کی چمک سمجھتے ہیں۔ اس کے بر خلاف میر کے یہاں زندگی اور موت واقعی ایک تماشا ہیں۔ زندگی بے ثبات ہے، موت کب آجائے، اس کی کسی کو خبر نہیں۔ لیکن مرجانا ایک سہل سا کام ہے، ایک کھیل ہے۔ کل تک ہنستے بولتے رہے، آج معلوم ہوا کہ جان، جان آفریں کے سپرد کی۔ موت کی سنگینی اور اچانک پن کا احساس کسی قسم کا اعصابی "تناؤ" نہیں پیدا کرتا۔ "مرنا بھی" کہہ کر یہ کنایہ بھی رکھ دیا ہے کہ اس شخص کے لیے زندگی بھی ایک تماشا ہی تھی۔ اور موت کے تماشے میں بھی مرگ انبوہ کے جشن کی وہ صورت نہیں ہے جو مومن کے اس شعر میں نظر آتی ہے جو میں نے ۵/۷۵ میں درج کیا ہے۔ میر کی موت ایک ذاتی اور وجودی حقیقت ہے اور خود اپنے وجود میں ایک تماشا ہے۔ ملاحظہ ہو ۶/۱۳۔

۸۷

ان سختیوں میں کس کا میلان خواب پر تھا
بالیں کی جاے ہر شب یاں سنگ زیرِ سر تھا

عصمت کو اپنی واں تو روتے ملک پھریں ہیں
لغزش ہوئی جو مجھ سے کیا عیب میں بشر تھا

ملک : فرشتہ ، فرشتے

صد رنگ ہے خرابی کچھ تو بھی رہ گیا ہے
کیا نقل کریئے یارو دل کوئی گھر سا گھر تھا

تھا وہ بھی اک زمانہ نالے جب آتشیں تھے
چاروں طرف سے جنگل جلتا دہر دہر تھا

دہر دہر جلنا : آواز کے ساتھ جلنا

۸۷/۱ مطلع برائے بیت ہے۔ لیکن آتش کے اس شعر سے پھر بھی بہتر ہے جو ۵/۳ پر درج ہے۔

۸۷/۲ ممکن ہے اس شعر میں ہاروت و ماروت نامی فرشتوں کے قصے کی طرف اشارہ ہو۔ ہاروت و ماروت کے بارے میں رومی (مثنوی، دفتر اول، حصہ دوم) کہتے ہیں کہ انھوں نے اپنے تقدس پر اعتماد کیا، اس گھمنڈ نے ان کو فضل پروردگار سے بے بہرہ کر دیا ؎

اعتمادے بود شاں بر قدسِ خویش
چیست بر شیر اعتماد گاؤ میش
(انھوں نے اپنے تقدس پر اعتماد کیا۔ بھلا
بھینس بھی شیر پر اعتماد کر سکتی ہے؟)

یعنی محض تقدس تو بھینس کی طرح نہتا اور احمق جانور ہے اور نفس (یعنی قضائے الٰہی جو نفس بن کر نمودار ہوئی) شیر کی طرح گھات میں لگا ہوا اور آمادۂ قتل ہے۔ آگے کہتے ہیں ؎

شعلہ را ز انبوہی ہیزم چہ غم
کے رمد قصاب ز انبوہ غنم
(شعلے کو ایندھن کے گھنے ڈھیر سے بھلا
کیا خوف؟ اور بکریوں کے گلے سے
قصاب بھلا کب بھاگتا ہے؟)

فرشتے تو اپنے بے جا اعتماد میں مارے گئے۔ میر کہتے ہیں میں تو محض ایک انسان ہوں، مجھے نہ وہ عصمت حاصل ہے جو فرشتوں میں ہے، اور نہ میں کسی پر اعتماد ہی کر سکتا ہوں۔ کرتا بھی تو کیا ہوتا، معشوق مثل شعلہ ہے اور انسان مثل ایندھن۔ یا معشوق مثل قصاب ہے اور انسان مثل بکری۔ "عصمت" کا لفظ فرشتوں کے لیے صحیح ہے۔ لیکن ہمارے یہاں عام طور پر عورتوں کی عصمت کا محاورہ مستعمل ہے۔ لہٰذا اس لفظ کو فرشتوں کے لئے استعمال کر کے میر نے عصمت کے بہ جبر لٹنے کا اشارہ رکھ دیا ہے۔ اس اشارے کو رومی کے ان اشعار سے تقویت ملتی ہے جو میں نے اوپر نقل کئے ہیں۔ دوسرے مصرعے میں "کیا عیب" کا روز مرہ بہت خوب ہے۔ اس کی بنا پر دو جملوں سے تین جملوں کا کام لیا ہے۔ (مجھ سے جو لغزش ہوئی، تو کیا عیب ہوا، میں بشر تھا۔) ایک لطف یہ بھی ہے کہ اپنی لغزش پر کسی قسم کی شرمندگی نہیں۔ یہ بھی اشارہ ہے کہ میرا معشوق، ہاروت و ماروت کی معشوقہ سے کم نہیں جو آسمان پر زہرہ کی شکل میں روشن ہے۔ پھر یہ اشارہ بھی ہے کہ ہاروت و ماروت تو دو فرشتے تھے، ان کی بات ختم ہوئی، میرے معشوق کے طالب بہت سے فرشتے اس وقت بھی ہیں اور اس کے حسن کے سامنے اپنی عصمت کھونے پر مجبور ہوتے ہیں۔ اسی مضمون کو دیوان دوم میں ہی پھر بیان کیا ہے ؎

ہم بشر عاجز ثبات پا ہمارا کس قدر
دیکھ کر اس کو ملک سے بھی نہ یاں ٹھہرا گیا

لیکن اس شعر میں عاجزی کا اظہار مصنوعی معلوم ہوتا ہے۔ اس کے برخلاف شعر زیر بحث میں ایک طرح کی ڈھیٹ defiance ہے جو واقعی انسانی سطح کی ہے۔

۸۷/۳ خرابی کو "صد رنگ" کہنا بہت خوب ہے۔ "کچھ تو بھی" کا روزمرہ بھی بہت خوب صرف ہوا ہے۔ دوسرا مصرع بھی "کوئی گھر سا گھر" کے روزمرہ اور "کیا نقل کریئے" ("کیا بیان کریں") کے محاورے کی وجہ سے بہت برجستہ ہو گیا ہے۔ "گھر" کے اعتبار سے بھی "صد رنگ" بہت خوب ہے، کیوں کہ گھر میں روغن و رنگ کا استعمال کرتے ہیں۔ اس اعتبار سے اس بات کا بھی جواز نکل آیا کہ گھر میں بہت خرابی آئی، لیکن تھوڑی بہت چمک دمک پھر بھی باقی ہے۔ بڑی کیفیت کا شعر ہے۔

۸۷/۴ "دہر دہر جلنا" بے حد تازہ اور موثر پیکر ہے۔ اس پیکر کو احمد مشتاق نے بھی بہت خوب استعمال کیا ہے، اور ممکن ہے میر کے یہاں دیکھ کر لکھا ہو ؎

آگ تو چاروں اور لگی ہے پتی پتی بھڑک رہی ہے
دھڑ دھڑ جلتی ہیں شاخیں دیکھوں اور گذرتا جاؤں

تخلیقی استفادہ اسے کہتے ہیں، نہ کہ فراق صاحب کی طرح کی بھونڈی نقل کو۔ کیفیت اور تازگی لفظ کے اعتبار سے میر کا یہ شعر ۶۸/۱ کی یاد دلاتا ہے۔ دونوں بہت خوب شعر ہیں۔

۸۸

۲۶۰ میر اس بے نشاں کو پایا جان
کچھ ہمارا اگر سراغ لگا

۸۸/۱ "پایا جان" کے دو معنی ہیں۔ "تو نے یقیناً پالیا"۔ اور "سمجھ لے کہ وہ مل گیا"۔ طرز تخاطب نے عجب لطف پیدا کر لیا ہے۔ شعر کا متکلم میر نہیں بلکہ کوئی اور شخص ہے، مخاطب میر ہیں۔ اور وہ بے نشان جس کی تلاش ہے، معشوق بھی ہو سکتا ہے اور خدا بھی۔ لیکن متکلم کون ہے؟ بظاہر وہ بھی بے نشان و سراغ ہے ورنہ یہ نہ کہتا کہ "اگر ہمارا کچھ سراغ لگا"۔ یعنی ایک بے نام و نشان ہستی، کسی اور بے نام و نشان ہستی کا پتہ دے رہی ہے۔ اس لئے شاید وہ دونوں ایک ہی ہیں۔ میر تلاش معشوق یا تلاش حق میں سرگرداں ہیں۔ اچانک الہام ہوتا ہے، جیسے کوئی بول رہا ہے۔ بولنے والا خود کو ظاہر نہیں کرتا۔ بس یہ کہتا ہے کہ اگر تم نے مجھے پالیا تو گویا اس بے نشان کو پا لیا۔ معلوم ہوا کہ وہ جیسا بھی ہے، جو بھی ہے، دل ہی میں ہے۔ پہلے مصرعے میں روزمرہ اس خوبی سے استعمال ہوا ہے کہ تعریف نہیں ہو سکتی۔ ایک مفہوم یہ بھی ہو سکتا ہے کہ میر خود ہی سے مخاطب ہیں۔ از خود رفتگی کا عالم ہے۔ سوچ رہے ہیں کہ اگر مجھے اپنا پتہ لگ جائے کہ میں کون ہوں، کیا ہوں تو اس بے نشان کو پالینا کچھ مشکل نہ ہوگا۔ اس مفہوم میں یہ شعر اس مشہور حدیث قدسی کی طرف اشارہ کرتا ہوا معلوم ہوتا ہے کہ جس نے اپنے آپ کو پہچانا اس نے اپنے رب کو پہچانا۔ (من عرف نفسہ فقد عرف ربہ) معشوق کی بے نشانی کے لئے دیوان پنجم میں میر نے ایک لاجواب پیکر حاصل کیا ہے۔ جو اپنے حسن اور ابہام کے باعث چینی شاعری کی یاد دلاتا ہے ؎

تاروں کی جیسے دیکھیں ہیں آنکھیں لڑانیاں
اس بے نشاں کی ایسی ہیں چندیں نشانیاں

شعر زیر بحث سے ملتا جلتا مضمون میر نے دیوان اول میں یوں بیان کیا ہے ؂

جو سوچے ٹک تو وہ مطلوب ہم ہی نکلے میر
خراب پھرتے تھے جس کی طلب میں مدت سے

اور دیوان پنجم میں اس کو ایک اور رخ دے کر نرالے انداز میں لکھا ہے ؂

حالاں کہ ظاہر اس کے نشاں تھے جہت جہت میر
خود گم رہے جو پھرتے بہت پا سکے نہ ہم

ملاحظہ ہو $\frac{24}{2}$

۸۹

جب سے ناموس جنوں گردن بندھا ہے تب سے میر
جیب جاں وابستۂ زنجیر تا داماں ہوا

۸۹/۱ "ناموس" کے کئی معنی ہیں۔ ان میں سے مندرج ذیل ہمارے مطلب کے ہیں: عزت، شرم، عصمت، شہرت، بدنامی، جنگ۔ "جیب" کے بھی معنی متعدد ہیں اور ان میں سے حسب ذیل ہمارے کار آمد ہیں: گریباں، سینہ، دل، زرہ۔ (اس آخری معنی میں یہ دراصل "جیبہ" ہے۔ لیکن کبھی کبھی "جیب" بھی نظر آیا ہے۔) پہلے مصرع ثانی کو لیجئے: ہماری جان کا گریبان۔ یعنی دوسرے الفاظ میں ہماری جان کی جان (کیوں کہ "گریبان پھنسنا" کے معنی ہیں "کسی مشکل میں گرفتار ہونا") یا ہماری جان، جو گریبان کی طرح چاک چاک اور شکستہ ہے۔ اب دامن تک زنجیر میں بندھ گئی ہے۔ ("جان کا سینہ" یا "جان کا دل" فرض کیجیے تو اسے روح کی گہرائیوں، یعنی اصلی شخصیت، کا استعارہ کہہ سکتے ہیں۔) "زرہ" کے معنی میں لیجیے تو جان کی زرہ، جسم ہی ہوا۔ کیوں کہ جس طرح زرہ ظاہری جسم کی حفاظت کرتی ہے، یعنی اسے ڈھانکے رہتی ہے، اسی طرح جسم بھی جان کی حفاظت کرتا ہے، یعنی اس کو چھپائے رہتا ہے۔ لہٰذا اس مصرعے کے معنی ہوئے کہ ہمارا جسم، یا ہماری جان، یا ہمارا گلا، یا ہماری روح کی گہرائی اب تا بدامن زنجیر میں بندھ گئی ہے۔ اب پہلے مصرعے کو دیکھئے: یہ صورت حال اس وقت سے ہے جب سے جنون کی عزت اور آبرو، یا اس کی شرم اور عصمت، یا اس کی بدنامی اور رسوائی، یا اس کی جنگ، ہماری گردن میں بندھ گئی ہے۔ یعنی جب سے ہمیں یہ مرتبہ دیا گیا کہ ہم جنون کے خاص الخاص ہیں، اس کی آبرو ہمارے ہاتھ ہے، یا جب سے جنون کے ذریعہ حاصل ہونے والی بدنامی اور رسوائی ہمارے نصیب میں آئی ہے، یا ہمیں جب سے یہ بدنامی حاصل ہوئی ہے کہ

ہم اہل جنوں ہیں۔ یا جب سے ہمارا فرض یہ ٹھہرا ہے کہ ہم جنوں کی طرف سے جنگ لڑیں۔ ناموس کے گردن میں بندھے ہونے میں یہ اشارہ ہے کہ یہ مرتبہ جیسا بھی ہو، کتنا ہی محترم کیوں نہ ہو، ہے بڑی دردسری والی چیز۔ اور اس کا نتیجہ یہ ہوا ہے کہ ہم دامن تک زنجیروں میں کس دیئے گئے ہیں۔ یا ہماری جان کو زنجیروں میں باندھ دیا گیا ہے۔ ظاہر ہے ایسی حالت میں ہم جنگ کیا کریں گے یا جنوں کی ناموس کی حفاظت کیا کریں گے؟ یا اگر یہ "ناموس" رسوائی اور بدنامی ہے، تو اب جب ہم زنجیروں میں جکڑ دیئے گئے ہیں تو اس سے آزاد کیا ہوں گے؟ ملک عشق یا عام انسانوں کی دنیا، دونوں کے رسم و رواج کی عمدہ تصویر ہے۔ اس میں ایک خفیف سی تلخی کا اظہار بھی ہے اور کچھ تمکنت کا اور کچھ بیزاری کا بھی۔ ہر صورت حال میں ایک طرح کی مجبوری ہی ہے۔ انسان چاہے ایک محترم ہستی بنا دیا جائے، چاہے مجرم، چاہے ہیرو، رہتا وہ مجبور ہی ہے۔ ہر عمل کا انجام یہی ہے کہ انسان پر ایک بوجھ پڑے۔ ایک مفہوم یہ بھی ہو سکتا ہے کہ ایک عرصے تک تو ہم یوں ہی آوارہ پھرتے رہے۔ لیکن جب سے جنون کے ناموس کی ذمہ داری آپڑی، ہم سارے بدن میں زنجیر لپیٹ کر ایک جگہ پڑ گئے۔ "ناموس"، "جنون"، "گردن"، "بندھا"، "جیب"، "جان"، "وابستۂ زنجیر"، "داماں" ان سب الفاظ میں مناسبت ہے۔

پہلے مصرعے کا مضمون سالک یزدی سے مستعار ہے ؎

ننگ و ناموسم جنوں در گردنم افتاداست
نیست مجنونے کہ بسپارم بہ او زنجیر را

(جنوں نے میرا ننگ و ناموس میری
گردن میں ڈال دیا ہے۔ مجنوں نہیں
ہے کہ میں یہ زنجیر اس کو دے ڈالتا)

لیکن میر نے سالک کے ذرا سے خیال کو کہیں کا کہیں پہنچا دیا ہے۔ سالک کا شعر میر کے شعر کی وجہ سے زندہ ہے۔

۹۰

آیا ہے ابر جب کا قبلے سے تیرہ تیرہ
مستی کے ذوق میں ہیں آنکھیں بہت ہی خیرہ

جب کا ۔ پچھلا

کیا کم ہے ہولناکی صحرائے عاشقی کی
شیروں کو اس جگہ پر ہوتا ہے تشعریرہ

تشعریرہ ۔ جوش یا خوف کی وجہ سے (جانوروں کے) بال کھڑے ہو جانا۔ لڑنا

آئینے کو بھی دیکھو پر ٹک ادھر بھی دیکھو
حیران چشم عاشق دیکھے ہے جیسے ہیرا

۲۶۵ غیرت سے میر صاحب سب جذب ہو گئے تھے
نکلا نہ بوند لوہو سینہ جو ان کا چیرا

۹۰/۱ غزل نمبر ۳۲ اور ۴۵ کی طرح اس غزل کو بھی ردیف ہائے ہوز میں ہونا چاہئے تھا. کیوں کہ مطلع میں قافیہ والے دونوں الفاظ ہائے ہوز ہی پر ختم ہوتے ہیں۔ لیکن چوں کہ سب نسخوں میں قافیے والے الفاظ الف سے لکھے ہوئے ہیں اور غزل کو ردیف الف میں رکھا گیا ہے. اس لئے میں نے بھی ایسا ہی کیا ہے۔ "ابر قبلہ" اس بادل کو کہتے ہیں جو بہت گھنا ہوتا ہے۔ اس مناسبت سے میر نے فرض کر لیا ہے کہ یہ بادل قبلے کی طرف سے آیا ہے۔ "جب کا" یعنی "پچھلا" سے وہ بادل مراد ہے جس کے بعد کوئی بادل نہیں آیا، یعنی وہ بادل جو ابھی آسمان پر محیط ہے۔ بادل کی تاریکی کا نتیجہ یہ نکلنا کہ آنکھیں چکا چوند ہو جائیں، پر لطف ہے۔ مزید لطف یہ کہ بادل خانۂ کعبہ سے آیا ہے، لیکن اس کا اثر یہ ہے کہ مے خواری کا ذوق پیدا ہوا ہے، اور وہ ذوق بھی اس قدر زبردست

ہے کہ آنکھیں چکا چوندھ ہوئی جارہی ہے۔ نشے کے عالم میں آنکھ بند ہو جاتی ہے۔ یہی حال چکا چوندھ ہونے پر بھی ہوتا ہے، اس لئے آئندہ ہونے والے نشے کے ذوق میں بند ہوتی ہوئی آنکھوں کو چکا چوندھ آنکھیں بتانا بہت خوب ہے۔ "تیرہ" بمعنی "سیاہ" اور "مستی" میں ایک مناسبت بھی ہے۔ کیوں کہ جو شخص بہت زیادہ نشے میں ہو اس کو "سیہ مست" کہتے ہیں۔

۹۰/۲ دشت عشق کی ہولناکی پر میر نے کئی شعر کہے ہیں۔ ملاحظہ ہو ۴۰/۴۔ شعر زیر بحث جیسا غیر معمولی شعر تو شیکسپیئر سے بھی برسوں میں ایک بار سرزد ہوتا۔ پیکر جتنا نادر ہے اتنا ہی حیرت انگیز۔ بصری اور جذباتی اعتبار سے اتنا ہی طاقت ور، اور تشبیہی اعتبار سے اتنا ہی صحیح بھی ہے۔ جذباتی اعتبار سے طاقت ور اور تشبیہی اعتبار سے صحیح نہ ہونے کی بنا پر "قشعریرہ" جیسا نادر لفظ بھی تباہ ہوسکتا ہے، اس کی مثال بھی میر ہی نے مہیا کردی ہے ؎

کانپتا ہوں میں تو تیری ابروؤں کے خم ہوئے
قشعریرہ کیا مجھے تلوار کے کچھ ڈر سے ہے

(دیوان دوم)

اس شعر میں "قشعریرہ" کے دوسرے معنی ("لرزنا") برمحل ہیں۔ لیکن "قشعریرہ" اس لرزش کو کہتے ہیں جو بخار وغیرہ کی وجہ سے ہوتی ہے۔ نہ کہ وہ لرزش جو خوف کے باعث ہوتی ہے۔ شعر زیر بحث میں "قشعریرہ" کے دونوں معنی انتہائی برمحل ہیں (شیروں کو تھرتھری آجاتی ہے جیسا کہ انسانوں کو بخار میں ہوتا ہے) یہ معنی اس لئے برمحل ہوئے کہ صحرائے عشق کی ہولناکی کا ذکر تو کیا ہے، لیکن شیروں کے قشعریرہ کی وجہ واضح نہیں کی۔ اگر یہ کہتے کہ شیروں کو خوف کی وجہ سے قشعریرہ ہوجاتا ہے تو بات نہ بنتی۔ اور خوف کی وجہ سے بال کھڑے ہوجانے کے پیکر کی شدت اور معنی کی صحت کا تو پوچھنا ہی کیا ہے۔ اس بحث سے یہ

بات بھی ثابت ہوتی ہے کہ لفظ کا محض نیا پن یا تشبیہ یا پیکر کی محض ندرت ہر جگہ کافی نہیں ہوتی۔ معنی کی صحت بھی ضروری ہے۔ "تشعریرہ" میر نے "شکار نامۂ دوم" میں بھی لکھا ہے ؎

نہ تیرہ ہو روز گوزنان و گور
کہ شیروں کو بھی تشعریرہ ہے زور

۹۰/۳ چشم حیراں کے ساتھ ہیرے کی دمک کا پیکر میر نے اور جگہ بھی استعمال کیا ہے ؎

جو دیکھو تو نہیں یہ حال اپنا حسن سے خالی
دمک الماس کی سی ہے ہماری چشم حیراں میں

(دیوان سوم)

یوں ہی نظر چڑھ رہتی نہیں کچھ حسرت میں تو چشم سفید
دیکھی ہے ہیرے کی دمک میں اس چشم حیران کے بیچ

(دیوان پنجم)

شعر زیر بحث میں آئینے کے ذکر سے ایک نیا لطف پیدا ہو گیا ہے۔ کیونکہ آئینے کو بھی حیران کہتے ہیں۔ لہٰذا نکتہ یہ ہے کہ آئینہ تو محض فولاد کا ٹکڑا ہے، ہماری آنکھ تو حیران بھی ہے (لہٰذا آئینے کی طرح ہے) اور ہیرے کی طرح روشن اور قیمتی بھی ہے۔ آنکھوں کے دمکنے کا پیکر ہمارے زمانے میں منیر نیازی نے جس طرح استعمال کیا ہے، اس کا جواب ممکن نہیں۔ ممکن ہے انھوں نے میرے استفادہ کیا ہو، لیکن انصاف یہ ہے کہ وہ میرے بڑھ گئے ہیں ؎

ملائمت ہے اندھیرے میں اس کی سانسوں سے
دمک رہی ہیں وہ آنکھیں ہرے نگیں کی طرح

اولیت بہرحال میر کو ہے۔ جواہرات کی طرح دمکتی ہوئی آنکھیں بودلیئر کے یہاں بھی ہیں۔ ملاحظہ ہو ۱/۳۶۔

۹۰/۴ غیرت کی وجہ سے "سب جذب ہو جانا" (یعنی خشک ہو جانا) بہت خوب ہے۔ جذب تو دراصل خون ہوا ہے، لیکن چوں کہ خشک ہو جانے کو بھی جذب ہو جانا کہتے ہیں، اس لئے میر نے بات میں بات پیدا کرلی۔ پھر یہ بھی لطف ہے کہ جذب ہو جانے کا باعث سوزِ دل نہیں، بلکہ غیرت ہے۔ یہ واضح نہیں کیا کہ غیرت کی وجہ کیا تھی، رقیبوں کا برا سلوک، یا معشوق کی طرف سے رقیب پر نوازش، یا زمانے کی ناقدری، یا اپنی بدحالی پر افسوس۔ لفظ "غیرت" کو تنہا چھوڑ دینے سے اتنے امکانات پیدا ہو گئے۔ ملاحظہ ہو ۳۱/۴۔

۹۱

طریق خوب ہے آپس کی آشنائی کا
نہ پیش آوے اگر مرحلہ جدائی کا

ہمیں ہیں دیر و حرم اب تو یہ حقیقت ہے
دماغ کس کو ہے ہر در کی جبہہ سائی کا جبہہ سائی : ماتھا رگڑنا

نہیں جہان میں کس طرف گفتگو دل سے
یہ ایک قطرۂ خوں ہے طرف خدائی کا طرف ہونا : مقابل ہونا

رکھا ہے باز ہمیں در بدر کے پھرنے سے
سروں پہ اپنے ہے احسان شکستہ پائی کا

جہاں سے میر ہی کے ساتھ جانا تھا لیکن
کوئی شریک نہیں ہے کسو کی آئی کا آئی : موت

۹۱/۱ یہ شعر بھی understatement کا اچھا نمونہ ہے۔ ملاحظہ ہو ۸۳/۴۔ آپس کی آشنائی، یعنی عشق، کے طریق (= "طریق" بمعنی "راستہ" ہے، لیکن یہاں "طریقہ" کے معنی بھی دے رہا ہے) کو محض "خوب" کہنا اور عشق کے مصائب میں صرف جدائی کا ذکر کرنا اور اسے راستے کی ایک مشکل منزل (= "مرحلہ" = مشکل منزل) قرار دینا، یعنی اسے کوئی جان لیوا چیز نہ ظاہر کرنا understatement کا اچھا استعمال ہے۔ اس طرز کو کامیابی سے برتنے کی شرط یہ ہے کہ کہنے والا اور سننے والا دونوں بخوبی سمجھتے ہوں کہ بات کو کم کرکے بیان کیا جارہا ہے۔

اگر ایسا نہ ہو تو دونوں، یا ان میں سے ایک، لاعلمی اور سادہ لوحی کا مرتکب ہوگا۔ "طریق" بمعنی "راستہ" اور "مرحلہ" بمعنی "مشکل منزل" میں مناسبت ظاہر ہے۔

91/2 لفظ "اب" اس شعر میں بہت معنی خیز ہے۔ اشارہ یہ ہے کہ دیر و حرم کوئی معروضی مرتبہ نہیں رکھتے، سب اعتقاد اور تخیل کی بات ہے۔ چوں کہ ہم کو ہر در پر ماتھا رگڑنے کا دماغ نہیں رہ گیا، تو ہم نے یہ فرض کر لیا کہ ہم ہی دیر ہیں، ہم ہی حرم ہیں۔ اور جب ہم نے یہ فرض کر لیا تو حقیقت بھی یہی ہوگئی۔ یہ نکتہ بھی خوب ہے کہ اگرچہ دیر اور حرم ایک دوسرے کے متضاد ہیں، اور ان کا اجتماع نہیں ہوسکتا، لیکن یہ بھی محض وہم ہے۔ انسانی وجود میں دیر بھی ہے اور حرم بھی۔ دیر اور حرم کو باطل اور حق کی علامت سمجھیے، یا شر اور خیر کی، یا واہمہ اور حقیقت کی۔ بنیادی بات یہ ہے کہ انسان میں دونوں عناصر موجود ہیں۔ ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ "دیر و حرم" سے مراد تمام حقیقتوں کا مجموعہ بھی ہوسکتا ہے۔ یعنی دنیا میں جو کچھ ہے وہ ہم میں ہے، یا یہ کہ دنیا میں جو کچھ ہے، وہ ہم ہیں۔ پھر یہ بھی دیکھیے کہ خود کو دیر و حرم فرض کرنے کی وجہ کوئی کشف حقیقت یا عرفان ذات نہیں، بلکہ محض ایک رندانہ ترنگ ہے، کہ در در کی ٹھوکریں کھانے کا دماغ نہیں، اس لئے یہی فرض کئے لیتے ہیں کہ ہم ہی دیر ہیں، ہم ہی حرم ہیں۔ مزید یہ کہ دیر و حرم (یعنی حقیقت) کی تلاش معروض کے حوالے سے نہیں ہوسکتی۔ جو شخص اسے اپنے ہی اندر تلاش کرتا ہے، وہ نقصان میں نہیں۔ آخری نکتہ یہ کہ جو لوگ دیر و حرم کے معروضی اور خارجی وجود میں یقین رکھتے ہیں، انھیں ہر در پر سر جھکانا پڑتا ہے، کیوں کہ خارج کی دنیا میں تو دیر اور حرم جگہ جگہ موجود ہیں۔ نہ صرف اس معنی میں کہ اس دنیا میں بہت سی مسجدیں اور مندریں ہیں، بلکہ اس لئے بھی کہ ہر عبادت گاہ کا شیخ یہ دعویٰ کرتا

ہے کہ اصل حقیقت اور معرفت صرف اس کے پاس ہے۔ اس لئے اگر صرف اپنی ذات کو دیر و حرم (یا دیر یا حرم) فرض کیا، تو در در کی جبہہ سائی سے بھی نجات مل جائے گی۔ جیساکہ اقبال نے ایک اور سیاق و سباق میں کہا ہے ؎

یہ ایک سجدہ جسے تو گراں سمجھتا ہے

ہزار سجدوں سے دیتا ہے آدمی کو نجات

۹۱/۳ ملاحظہ ہو ۴۶/۳ اور ۶۰/۴۔ دوسرا مصرع کس قدر خوب صورت کہا ہے: "خدائی" یہاں دونوں معنی میں صحیح ہے، یعنی ایک تو محاوراتی معنی (= تمام دنیا) اور ایک لغوی معنی (= خدا ہونا = Godhead) پہلے مصرعے میں "کس جگہ" کی جگہ "کس طرف" بھی بہت خوب ہے۔ کیوں کہ اس میں "شش جہات" کا تصور بھی ہے، "جگہ جگہ" کا بھی، اور ہر طرف سے آتی ہوئی آوازوں کا بھی۔ خدائی کا مقابل ہونے میں ایک نکتہ یہ بھی ہے، کہ خدائی اگرچہ خدا کی ہے لیکن جھوٹی ہے، اور صرف دل سچا ہے۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو سارا زمانہ دل کے خلاف کیوں ہوتا؟ مشہور ہے کہ لوگ حق کے مخالف ہوتے ہیں۔ مصرعتین میں "طرف" کا استعمال بھی خوب ہے۔

۹۱/۴ ممکن ہے غالب کو اپنا مضمون میر کا شعر دیکھ کر سوجھا ہو ؎

نہ لٹتا دن کو یوں تو رات کو کیوں چین سے سوتا

رہا کھٹکا نہ چوری کا دعا دیتا ہوں رہزن کو

میر کے شعر میں ٹوٹے ہوئے پاؤں کا احسان سروں پر ہونا بہت خوب ہے۔ غالب کا شعر ان کی طرح کا تازہ اور چالاک ہے۔ اس میں خفیف سا طنز بھی ہے اور ایک طرح کا قلندرانہ پن بھی۔ میر کے یہاں تمکنت اور طمانیت ہے۔ ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ در بدر پھرنے ہی کی وجہ سے تو پاؤں ٹوٹے ہوں گے۔

اب جب پاؤں ٹوٹ گئے تو اس میں بھی غرور کا ایک پہلو نکال لیا۔

91/5 "جانا" اور "آئی" کا تضاد خوب ہے۔ قافیہ کتنا عمدہ نظم ہوا ہے۔ اس شعر کا ایک خوب صورت پہلو اس کے متکلم کا انداز بیان ہے۔ کہ میر کے مرنے کا تھوڑا سا افسوس بھی ہے، موت کی تنہائی اور مجبوری کا اقبال بھی ہے۔ لیکن ساتھ ساتھ ایک طرح کی سرد مزاجی اور بے مہری بھی ہے۔ میر مر گیا تو کیا کیا جائے۔ سبھی کو مرنا ہے اور اکیلے مرنا ہے۔ شعر کا متکلم معشوق تو نہیں ہے۔ لیکن کوئی قریبی دوست یا عزیز ضرور ہے۔ اسی وجہ سے شعر میں ایک کیفیت پیدا ہو گئی ہے۔ میر کی موت پر محض ایک عام تبصرہ ہوتا (ہاں صاحب، سب کو جانا ہے اور تنہا ہی جانا ہے) تو وہ بات نہ پیدا ہوتی جو مصرع اولیٰ میں اس بیان سے پیدا ہوئی ہے کہ سچی بات تو یہ ہے کہ ہمیں بھی میر کے ساتھ ہی مرنا چاہیئے تھا۔

(۹۲)

آنسو تو ڈر سے پی گئے لیکن وہ قطرہ آب
اک آگ تن بدن میں ہمارے لگا گیا

۹۲/۱ پہلے مصرعے میں لطف یہ ہے کہ جس ڈر سے آنسوؤں کو بہنے سے روکا ہے، اس کی وجہ نہیں بیان کی۔ ممکن ہے ڈر معشوق کا ہو، ممکن ہے دنیا والوں (یعنی ناصحوں، لعنت ملامت کرنے والوں) کا ہو، ممکن ہے معشوق کی رسوائی کا ہو، ممکن ہے خود اپنی رسوائی کا خوف ہو۔ ممکن ہے خود آنسوؤں کا خوف ہو کہ پہلی بار بہ رہے ہیں، کبھی آنسوؤں کا بہنا دیکھا نہیں ہے، خدا جانے کیا آفت ڈھائیں۔ وجہ کو مبہم رکھنے کے باعث مصرعے میں کمال بلاغت پیدا ہوگئی ہے۔ دوسرے مصرعے میں آنسو کا تضاد "آگ" سے کس قدر خوب صورت ہے۔ اگر رو لیتے تو شاید دل کو کچھ تسکین ہوجاتی۔ آنسوؤں کو ضبط کیا تو اضطراب اور بڑھا، یہاں تک کہ ایسا لگا گویا سارے بدن میں آگ لگ رہی ہے۔ غالب کا شعر یقیناً میر سے مستعار ہے ؎

دل میں پھر گریہ نے اک شور اٹھایا غالب
آہ جو قطرہ نہ نکلا تھا سو طوفاں نکلا

لیکن غالب کے یہاں مراعات النظیر، اور دوسرے مصرعے میں "نکلا" کا ابہام بہت خوب ہے۔ اس کے علاوہ، غالب نے براہ راست آنسو پینے کا ذکر نہیں کیا ہے، بلکہ پورے واقعے کی طرف اتنا بلیغ اشارہ کیا ہے کہ داستان خود بہ خود سمجھ میں آجاتی ہے۔ میر کے یہاں ایک خوبی غالب کی طرح کی ہے، کہ انھوں نے قطرۂ آب کو براہ راست فاعل قرار دیا ہے۔ (قطرۂ آب ہمارے تن بدن میں اک آگ لگا گیا۔) غالب کے شعر میں وہ قطرہ طوفان بن جاتا ہے، یعنی اپنا عمل خود ہی کرتا ہے۔ استعجاب اور

رنج دونوں کے یہاں بہت خوب ہے۔غالب نے "پھر" کا لفظ رکھ کر ایک مسلسل عمل کی طرف اشارہ کیا ہے۔ میر کا شعر اس خوبی سے خالی ہے۔اس کے برخلاف، ڈر کی وجہ سے آنسوؤں کو پی جانا اور خود ڈر کی وجہ مخفی رکھنا میر کے شعر کی وہ خوبی ہے جو غالب کے یہاں نہیں۔میر نے اپنے مضمون کو دیوان اول میں بہت پست کرکے بیان کیا ہے ؂

جو آنسو پی گیا میں آخر کو میر ان نے
چھاتی جلا جگر میں اک آگ جا لگائی

فارسی میں مضمون کو تھوڑا سا بدل کر یوں کہا ہے ؂

دل کہ در سینۂ من قطرۂ خونے بوداست
چوں بچشم آمد ازو شیوۂ طوفاں دیدم
(دل جو کہ میرے سینے میں ایک قطرۂ
خوں تھا، وہ جب آنکھوں تک آیا
تو میں نے اس میں طوفان کے انداز دیکھے)

اس مضمون کو وہ اردو میں پہلے ہی بڑی خوبی سے کہہ چکے تھے ؂

جگر ہی میں اک قطرہ خوں ہے سرشک
پلک تک گیا تو تلاطم کیا (دیوان اول)

لیکن ڈر کے باعث آنسو پی جانے کا مضمون دراصل نعمت خاں عالی کا ہے ؂

شور محشر شد و زاں سوے جہاں گشت بلند
نالہ راکہ من از ترس تو پنہاں کردم
(وہ نالہ جسے میں تیرے خوف سے چھپا گیا تھا،
شور محشر بن کر دنیا کے اُس پار سے بلند ہوا)

میر کے شعر میں انفعالی کیفیت زیادہ ہے۔ غالب کی کیفیت نعمت خاں عالی سے نزدیک ہے۔لیکن میر کا شعر ذاتی بیان کی حیثیت سے زیادہ توجہ انگیز ہے۔

۹۴

نکتہ مشتاق و یار ہے اپنا
شاعری تو شعار ہے اپنا

بے خودی لے گئی کہاں مجھ کو
دیر سے انتظار ہے اپنا

کچھ نہیں ہم مثالِ عنقا لیک
شہر شہر اشتہار ہے اپنا

اشتہار = شہرت

۹۴/۱ امرالقیس ایک مشہور شعر میں کہتا ہے کہ میرے سامنے قافیوں کی وہ کثرت ہے جیسے کسی شریر بچے کے سامنے ٹڈیاں (یعنی وہ ایک کو پکڑتا ہے تو دو بھاگ نکلتی ہیں۔) قافیہ زورِ بیان کا حصہ اور ذریعہ ہوتا ہے میر کو زورِ بیان کے رسمی حسن سے اتنی دل چسپی نہیں جتنی معنی آفرینی اور نکتہ آفرینی سے ہے۔ نکتہ (یعنی باریک بات۔ ایسی بات جو لطیف ہو، جو آسانی سے نظر نہ آئے) ان کا دوست ہے اور ان سے ملنے کا مشتاق رہتا ہے۔ میر کے نزدیک شاعری کی تعریف ہی یہ ہے کہ وہ نکتہ ور اور نکتہ آفریں ہو۔ دوسرے مصرعے میں صنعت شبہ اشتقاق ("شاعری" اور "شعار") بھی خوب بندھی ہے۔ اور لفظ "شعار" سے اشعار کی طرف اشارہ بھی ملتا ہے۔

۹۴/۲ ممکن ہے غالب نے اپنا مشہور شعر میر کے اس شعر سے مستعار لیا ہو سے

ہم وہاں ہیں جہاں سے ہم کو بھی
کچھ ہماری خبر نہیں آتی

لیکن ہو سکتا ہے دونوں نے (یا کم سے کم میر نے) یہ خیال سترہویں صدی میں دہلی کے مشہور صوفی حضرت شاہ محمد فرہاد (وفات ۱۷۲۲) کے واقعے سے مستعار لیا ہو۔ ظہور الحسن شارب اپنی کتاب "دلی کے بائیس خواجہ" میں لکھتے ہیں کہ بعض اوقات ایسا ہوتا تھا کہ آپ مسند پر بیٹھے کچھ تلاش کرنے لگتے۔ لوگ پوچھتے "حضرت کیا تلاش کر رہے ہیں؟" تو فرماتے کہ "فرہاد یہاں بیٹھا تھا، کہاں گیا؟" استغراق فی المجبوب کی یہ کیفیت صوفیوں کی اصطلاح میں صفات بشری کے صفات ملکی میں مبدل ہونے سے پیدا ہوتی ہے۔ (صفات ملکی کی طرف مائل ہونے کے بارے میں میر کا شعر ۱/۸۵ پر ملاحظہ ہو۔) غالب کے شعر میں ان کا مخصوص حاکمانہ لہجہ ہے، لیکن میر کے یہاں درویشی طنطنہ بھی اپنی مثال آپ ہے۔ میر کے لہجے میں خفیف سی جھلک اس بات کی بھی ہے کہ اگرچہ اپنا انتظار دیر سے کر رہے ہیں، لیکن حقیقت یہ ہے کہ اپنی شخصیت، یا اپنی خودی کے غائب یا معدوم ہو جانے پر کسی قسم کی تشویش نہیں۔ بلکہ ایک طرح کی پُر اطمینان بے پروائی ہے۔ غالب کا شعر اس کیفیت سے خالی ہے۔ میر نے اس مضمون کو بار بار نظم کیا ہے ؎

خدا جانے ہمیں اس بے خودی نے کس طرف پھینکا
کہ مدت ہو گئی ہم کھینچتے ہیں انتظار اپنا

(دیوان دوم)

ہم آپ سے گئے سو الٰہی کہاں گئے
مدت ہوئی کہ اپنا ہمیں انتظار ہے

(دیوان دوم)

عشق کرتے ہوئے تھے بے خود میر
اپنا ان کو ہے انتظار ہنوز (دیوان چہارم)

آپ کو اب کہیں نہیں پاتے
بے خودی سے گئے ہیں کیدھر ہم

(دیوان چہارم)

ہم آپ سے جو گئے ہیں گئے ہیں مدت سے
الٰہی اپنا ہمیں کب تلک انتظار رہے

(دیوان ششم)

لیکن ظاہر ہے کہ ان میں سے کسی شعر میں وہ بات نہیں جو شعر زیر بحث میں ہے۔ کیا صوفیانہ، کیا عاشقانہ، کیا عام انسانی استغراق جس سطح پر دیکھیے۔ یہ شعر دنیا کی بہترین شاعری میں رکھنے کے قابل ہے۔ "بے خودی" کا تشخص personification کس قدر برجستہ ہے، کیوں کہ محاورہ اس کے ساتھ ہے۔ یہ صورت حال اوپر نقل کردہ شعروں میں سے نمبر ایک میں بھی ہے۔ لیکن دوسرے مصرعے کی کیفیت، جس میں اکتاہٹ، بے پروائی، طنطنہ سب ایک ساتھ ظاہر ہوتے ہیں، کسی شعر میں نہیں۔ اگر پہلے مصرعے کو سوالیہ نہ فرض کرکے استفہام انکاری فرض کیا جائے تو ایک دل چسپ اور غیر متوقع معنی برآمد ہوتے ہیں۔ (بے خودی مجھے کہاں لے گئی؟ یعنی بے خودی مجھے نہیں لے گئی۔) بے خودی مجھے نہیں لے گئی اس کی وجہ یہ ہے کہ میں ہوں ہی نہیں، دیر سے اپنا انتظار کر رہا ہوں۔ جب میں ہوں گا تب تو مجھے بےخودی لے جائے گی! میرے نہ ہونے کی وجہ سے لوگ سمجھتے ہیں کہ بے خودی مجھے لے گئی ہے، واقعہ یہ ہے کہ میں ابھی تک معدوم ہوں۔ جب موجود ہوں تب تو بے خودی کا اثر مجھ پر ہو۔ فارسی میں اس مضمون کو میرنے بہت پست کردیا ہے ؎

یارب کجا بہ بے خودی عشق رفتہ ایم
چشم سفید شد بہ رہ انتظار من
(یا اللہ میں عشق کی بے خودی میں کہاں چلا گیا؟
اپنے ہی انتظار میں میری آنکھیں سفید ہوگئیں۔)

۹۳/۳ یہ شعر براہ راست بیدل سے مستعار معلوم ہوتا ہے ؎

عنقا ـــــ۔ ز برگ ہیرس از فقرا ہیچ
عالم ہمہ افسانۂ ما دارد و ما ہیچ
(ہم عنقا کا ساز و سامان رکھتے ہیں
فقیروں کے بارے میں کچھ نہ پوچھو۔ تمام دنیا میں
ہمارا افسانہ ہے اور ہم کچھ بھی نہیں۔)

دونوں شاعروں نے اپنی اپنی زبان کے امکانات کو خوب برتا ہے۔ بیدل کے یہاں لفظ "ہیچ" ہے (ہیچ = کچھ نہیں۔) عنقا چوں کہ وجود نہیں رکھتا، اس لئے وہ "کچھ نہیں" ہے۔ میر نے بھی اسی طرح "کچھ نہیں" سے فائدہ اٹھایا ہے۔ "کچھ نہیں" یعنی "بے حقیقت"، یا "بہت حقیر"۔ میر نے مکر شاعرانہ سے بھی کام لیا ہے، بیدل کا شعر اس سے خالی ہے۔ عنقا یوں تو "کچھ نہیں ہے" (یعنی وجود نہیں رکھتا) لیکن انتہائی مشہور پرند ہے۔ اور شاعری میں اس کی خاص اہمیت بھی ہے۔ لہٰذا عنقا کو "کچھ نہیں" کہنا منطقی اعتبار سے تو درست ہے، لیکن عقیدے اور رواج کے اعتبار سے درست نہیں۔ یہی اس شعر کا مکر ہے، کہ جس چیز کو اپنے حقیر ہونے کے ثبوت میں پیش کیا، وہ بذات خود بہت اہم اور تمام دنیا میں مقبول ہے۔ یہ ضرور ہے کہ بیدل کے یہاں لفظ "افسانہ" میں جو معنویت ہے وہ "شہر شہر اشتہار" میں نہیں۔ صرف یہ کہہ سکتے ہیں کہ اشتہاری چیزیں دراصل ویسی نہیں ہوتیں جیسی وہ ظاہر کی جاتی ہیں، لہٰذا "شہر شہر اشتہار" بیدل کے "افسانہ" کے اتنا بھرپور نہ سہی، لیکن نامناسب بھی نہیں ہے۔ میر اثر نے بھی اس مضمون کو خوب ادا کیا ہے، لیکن میر کی سی تہ داری نہیں ہے ؎

مثل عنقا یہ تیرے گم شدگاں
نام کو ہیں کہیں نشان نہیں

۹۴

۲۷۵ صد شکر کہ داغ دل افسردہ ہوا ورنہ
یہ شعلہ بھڑکتا تو گھر بار جلا جاتا

۹۴/۱ حسرت موہانی نے پہلے مصرعے کا آخری لفظ "ورنہ" کی جگہ "اپنا" نقل کیا ہے اور شعر کو میر سوز سے منسوب کرتے ہوئے اعتراض یہ کیا ہے کہ پہلے مصرعے میں وقفہ "داغ دل" کے بعد آتا ہے، جب کہ بات وہاں ادھوری رہتی ہے۔ اس عیب کو انھوں نے "شکست ناروا" سے تعبیر کیا ہے۔ ("معائب سخن") میں نے اس مسئلے پر مفصل بحث اپنی کتاب "عروض آہنگ اور بیان" میں درج کی ہے۔ فی الحال اتنا دہرانا کافی ہے کہ اگر شکست ناروا کوئی عیب ہے بھی تو وہ اس شعر میں نہیں ہے۔ شکست ناروا کے عیب ہونے کے بارے میں شک اس لئے ہو سکتا ہے کہ ایرانی عروضیوں نے اس کا ذکر نہیں کیا ہے۔ وجہ یہ ہے کہ ہمارے عروض میں (یعنی عربی فارسی اردو عروض میں) "وقفے" کا تصور ہی نہیں ہے۔ شکست ناروا کی بہت سی مثالیں مومن جیسے شخص کے یہاں بھی خوب ملتی ہیں۔ اس سے معلوم ہوتا ہے کہ کم سے کم مومن کے زمانے تک اسے عیب نہیں تصور کرتے تھے۔ مومن کے یہ شعر ملاحظہ ہوں ؂

جاؤ تو جاؤ سوے دشمن سوے فلک کیوں
اے گرم نالہ ہاے آتش فگن گئے ہو

دونوں مصرعوں میں وقفہ اس طرح پڑا ہے کہ اضافت (جو واحد اکائی کا حکم رکھتی ہے) دو ٹکڑے ہو گئی ہے۔

دل لے کے وفا کیسی پر قول تو دینا تھا
اے سیم تن آفت ہے تو مفت بری تھی

دوسرے مصرعے میں وقفہ "ہے" کے بعد پڑتا ہے، حالاں کہ قواعد "تو"

کے بعد وقفے کا تقاضا کرتی ہے۔ بہر حال، اب میر کے شعر کے معنوی پہلوؤں پر غور کیجئے۔ داغ دل کا افسردہ ہونا۔ یعنی عشق کا زائل ہوجانا۔ اور شعلے کا بھڑکنا یعنی عشق کا بے قابو ہوجانا۔ مایوسی یا کم ہمتی یا دنیا سے بے تعلقی کی وہ کون سی منزل ہوگی جس پر پہنچ کر ایسا شعر زبان سے نکلا ہوگا جس میں شعلۂ عشق کے سرد ہونے پر خوشی کا اظہار کیا جائے۔ ایسا شعر کہنے کے لئے غیر معمولی ہمت درکار ہے۔ لیکن یہ بھی ممکن ہے کہ یہ شعر موت کے بعد کی صورت حال بیان کررہا ہو۔ کہ اچھا ہوا عشق کے بے قابو ہونے کے پہلے ہی مجھے موت آئی اور یہ شعلہ افسردہ ہوگیا۔ ورنہ اگر کہیں یہ آگ بھڑک اٹھتی تو مجھے ہی کیا، میرے گھر بار کو (یعنی ان بے گناہوں کو، جن کا اس سے کوئی تعلق نہ تھا) بھی خاک کردیتی۔ پھر یہ بھی غور کیجئے کہ پہلے مصرعے میں جس چیز کو "داغ" کہا ہے (یعنی وہ چیز جو آگ بجھ جانے کے بعد نمایاں ہوتی ہے، یا وہ چیز جو آگ کے دور ہونے کے بعد دکھائی دیتی ہے) اسی کو دوسرے مصرعے میں "شعلہ" کہا ہے۔ یعنی عشق کی آگ ایک بار چھوکر نکل گئی، دل پر داغ پڑگیا۔ لیکن اس داغ میں بھی اس قدر تمازت تھی کہ داغ میں شعلے کا سا رنگ تھا۔ خوب شعر ہے۔ اس مضمون کو بہت پست کرکے دیوان اول میں یوں کہا ہے ؎

غافل نہ رہیو ہرگز نادان داغ دل سے
بھڑکے گا جب یہ شعلہ تب گھر جلا رہے گا

۹۵

نیزہ بازان مژہ میں دل کی حالت کیا کہوں
ایک ناکسبی سپاہی دکھنیوں میں گھر گیا

ناکسبی = بے ہنر، اناڑی
دکھنی = مراٹھے

۹۵/۱ تشبیہ ایسی ہے کہ اچھے اچھے شاعر برسوں تلاش کرتے رہیں تو بھی نصیب نہ ہو۔ مراٹھے چوں کہ لڑنے کے فن میں بہت طاق اور دشمن کے لئے بہت جابر ہوتے ہیں۔ اس لئے اگر بہت سے مراٹھے کسی ایک اناڑی سپاہی کو گھیر لیں تو اس کا حشر ظاہر ہے۔ مہاراشٹرا چوں کہ دلی کے جنوب میں ہے، اس لئے مراٹھوں کو "دکھنی" کہا جاتا تھا۔ یہ تشبیہ میر کے خاص طرز تخیل کو ظاہر کرتی ہے جسے میں نے "زمینی اور بے لگام" کہا ہے۔ بے لگام اس لئے کہ میر انتہائی غیر متوقع چیزوں تک جا پہنچتے ہیں۔ ان کا ذہن ان تجربات اور خیالات کو بھی پکڑتا ہے جو باضابطہ فکری کارروائی کی گرفت میں نہیں آتے۔ اور زمینی اس لئے کہ وہ روزمرہ کی ٹھوس اور مرئی چیزوں ہی کو کام میں لاتے ہیں۔ غالب کی طرح تجرید کے قائل نہیں۔ شعر زیر بحث میں میر نے ایک نفسیاتی کیفیت کو دوسری نفسیاتی کیفیت سے تشبیہ دی ہے۔ لیکن دوسری کیفیت (اناڑی سپاہی کی مراٹھوں کے درمیان بے بسی) طبیعی اور واقعاتی عمل پر مبنی ہے۔ پھر مصرع اولیٰ میں انشائیہ انداز بیان ہے اور مصرع ثانی میں خبریہ۔ لیکن حرف تشبیہ کوئی نہیں۔ یہ انتہائے بلاغت ہے۔ پہلے ایک بات کو انشائیہ انداز میں کہا۔ پھر اس کو واضح کرنے کے لئے ایک خبریہ جملہ لکھا جس میں پہلی بات کی مثال ہے۔ لیکن تشبیہ کو signal کرنے والا کوئی لفظ (جیسے، گویا، یوں سمجھئے، وغیرہ) نہیں لکھا۔ یعنی ایک خیالی تجربے کو براہ راست ایک طبیعی تجربے سے مربوط کر دیا۔ دونوں ایک دوسرے کو آئینہ دکھا رہے ہیں۔ غیر معمولی شعر کہا ہے۔ غالب نے اس سے ملتا جلتا مضمون اسی تکنیک سے برتا ہے لیکن

ان کے یہاں تجرید غالب ہے۔ غالب اور میر کے شعروں کو سامنے رکھیے تو دونوں شعرا کے تخیل کا طرز فوراً واضح ہو جائے گا۔ غالب کہتے ہیں ؎

کس دل پہ ہے عزم صف مژگاں خود آرا
آئینے کے پایاب سے اتری ہیں سپاہیں

آئینے میں پایاب فرض کرنا اور مژگان کی سپاہ کو اسے پار کرتا ہوا دکھانا غیر معمولی اور پر اسرار ہے۔ جب کہ میر کا پیکر بھی غیر معمولی ہے۔ لیکن اس کا تاثر فوری اور براہ راست ہے۔ کیوں کہ اس کا تعلق ٹھوس اور مرئی اشیا سے ہے۔

(۹۶)

ہم عاجزوں کا کھونا مشکل نہیں ہے ایسا
کچھ چونٹیوں کو لے کر پاؤں تلے مل ڈالا

۹۶/۱ اس شعر کا غیر معمولی حسن چیونٹیوں کو پاؤں تلے مسلنے کے ارادی فعل میں ہے۔ چیونٹیاں پاؤں کے نیچے آکر دبتی مرتی ہی رہتی ہیں۔ لیکن ننھے بچوں کے سوا (جنھیں نیک و بد کی تمیز نہیں ہوتی) ارادی طور پر چیونٹیوں کو مسل کر کوئی نہیں مارتا۔ جو شخص ایسا کرے گا وہ حد درجہ ظالم۔ بلکہ بے حس اور ناقابل اصلاح قسم کا سفاک ہوگا۔ سب سے زیادہ دل ہلا دینے والی سفاکی وہ ہوتی ہے جو بے مقصد ہو۔ اس لئے عاجز اور مجبور عاشقوں کو قتل کرنے کو چیونٹیوں کے مسل ڈالنے سے تشبیہ دینا صرف اس بات ہی کو ظاہر نہیں کرتا کہ عاشقوں کا قتل بہت آسان ہے۔ بلکہ اس بات کی طرف بھی اشارہ کرتا ہے کہ یہ قتل انتہائی سفاکانہ کام ہوگا۔ پھر یہ کہ بے چاری چیونٹیاں کسی کا برا نہیں چاہتیں۔ کسی کا برا نہیں کرتیں۔ ایسی بے ضرر مخلوق کو قتل کرنا کس قدر ظالمانہ اور بے فائدہ ہے۔ اسی طرح۔ عاشق تو معشوق کا بھلا ہی چاہتے ہیں۔ ان کا نقصان تو کرتے نہیں۔ پھر وہ معشوق کے محکوم بھی ہیں۔ جس طرح ننھی ننھی چیونٹیاں انسان کی محکوم ہوتی ہیں۔ انسان جب چاہے ان کا راستہ روک دے، جب چاہے ان کو پانی میں بہا دے، آگ میں جلا دے۔ مصرع اولیٰ میں "ہم" اور مصرع ثانی میں "کچھ" کے لفظ اس بات کی طرف اشارہ کر رہے ہیں کہ انفرادی طور پر ایک عاشق کی حیثیت ایک چیونٹی سے زیادہ نہیں۔ پھر یہ غور کیجئے کہ شعر میں عاشقوں کا براہ راست ذکر نہیں ہے۔ بلکہ "عاجزوں" کہا گیا ہے۔ اس طرح یہ شعر خدا اور اس کے بندوں کے بارے میں بھی ہوسکتا ہے۔ خدا کے سامنے بندے اتنے ہی کم زور اور بے حقیقت

ہیں جتنے انسان کے سامنے چیونٹی۔ ایک لطف یہ بھی ہے کہ انسان کو "عاجز" کہتے بھی ہیں۔ یعنی "عجز کرنے والا" اور "عجز رکھنے والا"۔ "عاجز" بمعنی "مجبور" اردو کے محاوراتی معنی ہیں۔ "بشر" اور "عاجز" کے استعمال کے لئے دیکھیے ۸۶/۲۔

۹۷

جب رات سر پٹکنے نے تاثیر کچھ نہ کی
ناچار میر منڈکری سی مار سو رہا

منڈکری مارنا: ہاتھوں اور پاؤں کو سینے سے لگا کر، سر جھکا کر سمٹ رہنا۔ یعنی ایسی شکل بن جانا جیسی ماں کے پیٹ میں بچے کی ہوتی ہے

۹۷/۱ میر کی ایک غیر معمولی صفت یہ ہے کہ اگرچہ وہ بھی درد عشق و ہجر کے بیان میں رسومیاتی مبالغے سے کام لیتے ہیں، لیکن بعض اوقات اور کبھی کبھی بالکل غیر متوقع طور پر وہ انتہائی واقعیت سے کام لیتے ہیں۔ اور ان کی واقعیت جذباتی سطح پر ہونے کے علاوہ عام، ظاہری زندگی سے بھی پیوستہ ہوتی ہے۔ جذباتی سطح پر واقعیت کا اظہار ۹۴/۱ میں دیکھیے، جس میں داغ دل کے افسردہ ہونے کا ذکر ہے۔ شعر زیر بحث میں جذباتی سطح پر واقعیت کو، عام ظاہری زندگی کے ایک منظر کے ذریعہ اور مستحکم کیا گیا ہے۔ آہ و زاری میں اثر نہیں ہوتا، یہ ایک رسمی بات ہے۔ اس کا اگلا درجہ یہ ہے کہ عاشق اپنا سر پھوڑ لے، یا جان دے دے، یا دیوانہ ہو جائے، وغیرہ۔ یہ سب درجے رسومیاتی مبالغے کے درجے ہیں۔ اس شعر میں میر ان تمام درجات کو چھوڑ کر وہ بات بیان کرتے ہیں جو واقعی زندگی میں ہوتی ہے۔ یعنی عاشق تھک ہار کر سو رہتا ہے۔ سر پٹکنے میں دو طرح کی تاثیر کی امید تھی۔ یا تو معشوق آجائے، یا پھر عاشق کو کسی طرح صبر آجائے۔ دونوں باتیں نہیں ہوئیں، لیکن زندگی کا طبیعی اور جسمانی عمل جاری رہتا ہے۔ لہٰذا عاشق گھٹنوں میں سر دے کر سو جانے

پر اکتفا کرتا ہے۔ ماہرین نفسیات کا کہنا ہے کہ منڈکری مار کر سونے یا لیٹنے میں انسان کی اس خواہش کا اشارہ ہے کہ وہ دوبارہ ماں کے پیٹ میں واپس جانا چاہتا ہے، جہاں اسے کوئی خوف و خطر نہ تھا۔ کسی طرح کی تکلیف نہ تھی اور نہ کوئی ذہنی یا عملی ذمہ داری تھی۔ ظاہر ہے کہ میر کو ان باتوں کی خبر نہ تھی۔ ان کے زمانے میں نفسیات کا علم تھا ہی نہیں۔ اور ہوتا بھی تو وہ شاید اسے بہت زیادہ قابل اعتنا نہ سمجھتے۔ لیکن جیساکہ فرائڈ نے کہا ہے۔ لاشعور کی دریافت کا سہرا دراصل شعرا کے سر ہے۔ میں نے تو صرف اس دریافت کو مرتب شکل میں پیش کیا ہے۔ شاعر کا ذہن انسانی روح اور کائنات کے ان رازوں تک براہ راست پہنچ جاتا ہے جن تک سائنس اپنی تحقیق و تفتیش کے کئی مراحل کے بعد پہنچتی ہے۔ ان سب باتوں کے علاوہ یہ بھی دیکھیے کہ اتنا گہرا اور شدید جذباتی واقعیت کا حامل مضمون بیان کرتے وقت بھی میر رعایت لفظی سے نہ چوکے۔ سانپ جب اپنے کو پیچ در پیچ کرلیتا ہے تو اس کو بھی منڈکری مارنا کہتے ہیں۔ میر نے "منڈکری" اور "مار" کی اس رعایت سے فائدہ اٹھالیا ہے۔ "مار" اور "سرپٹکنے" میں بھی رعایت ہے، کیوں سانپ جب اضطراب کی حالت میں ہوتا ہے تو سرپٹکتا ہے۔ غضب کا شعر ہے۔

۹۸

کوئی فقیر یہ اے کاش کے دعا کرتا
کہ مجھ کو اس کی گلی کا خدا گدا کرتا

چمن میں پھول گل اب کے ہزار رنگ کھلے
دماغ کاش کہ اپنا بھی ٹک وفا کرتا

تلاطم آنکھ کے صد رنگ رہتے تھے تجھ بن
کبھو کبھو جو یہ دریائے خوں چڑھا کرتا

موئی ہی رہتی تھی عزت مری محبت میں
ہلاک آپ کو کرتا نہ میں تو کیا کرتا

۹۸/۱ شعر میں کئی لطف ہیں۔ ایک تو فقیر کا دعا کرنا۔ "فقیر" سے مراد "اللہ والا" بھی ہو سکتا ہے اور "غریب یا نادار شخص"۔ دوسرے معنی اس لئے نامناسب نہیں کہ کہا جاتا ہے نادار شخص کی دعا اثر کرتی ہے۔ دوسرا لطف یہ ہے کہ کسی اور سے دعا کرانے کی تمنا میں کنایہ ہے کہ اپنی دعا بے اثر ثابت ہو چکی ہے۔ تیسرا لطف یہ ہے کہ لوگ عام طور پر دعا کراتے ہیں کہ کوئی بڑی کامیابی حاصل ہو، مثلاً دولت ملے، مرض سے نجات ملے، دشمن زیر ہو، وغیرہ۔ یہاں دعا اس بات کی ہے کہ معشوق کی گلی میں گدائی نصیب ہو جائے۔ گویا اس سے زیادہ کامیابی (مثلاً معشوق تک رسائی، یا اس کی مہربانی، وغیرہ) کی کوئی امید ہی نہیں۔ اتنی ناامیدی ہے کہ اس کے بارے میں فقیر سے دعا کرانا بھی فضول معلوم ہوتا ہے۔ چوتھا لطف "خدا گدا کرتا"

کے فقرے میں ہے۔ "خدا" اور "گدا" کو ایک ساتھ رکھنے کی وجہ سے بظاہر محسوس ہوتا ہے کہ عبارت میں کوئی ابہام یا غلطی ہے۔ لہٰذا شعر پر دوبارہ غور کرنے کی ضرورت پڑتی ہے۔ پھر "گلی کا" اور "خدا" کو ایک ساتھ رکھنے کی وجہ سے "گلی کا خدا" کو ایک فقرہ سمجھنے کی غلط فہمی ہو سکتی ہے۔ ہر وہ ترکیب جو الفاظ پر دوبارہ توجہ کرنے کا اثر پیدا کرے، مرغوب و مطبوع ہوتی ہے۔ بشرطیکہ اس سے شعر کا معنوی یا لفظی حسن بھی بڑھتا ہو، محض معمائیت نہ ہو۔ شعر زیر بحث میں معمائیت نہیں ہے، بلکہ ایک لطیف (اگرچہ معمولی) پیچیدگی ہے۔

۹۸/۲ شعر کا ابہام دل چسپ ہے۔ دماغ کس چیز کے لئے وفا کرتا، یہ واضح نہیں کیا۔ ایک امکان تو یہ ہے کہ بہار کا موسم، جنون کا موسم ہوتا ہے۔ تھوڑی ہی دیر میں ہم کو جنون ہو جائے گا اور ہم بہار کا لطف نہ اٹھا سکیں گے۔ اگر دماغ کچھ دیر بھی قائم رہتا تو ہم بہار سے لطف اندوز ہو لیتے۔ دوسرا امکان یہ ہے کہ ہماری بے دلی اور بے دماغی کا یہ عالم ہے کہ ہمیں بہار اچھی ہی نہیں لگتی۔ اگر دماغ تھوڑا ساتھ دیتا تو ہم بھی سیر گل دیکھ لیتے۔ تیسرا امکان بالکل متضاد ہے۔ اگر "ٹک" کو "تھوڑی دیر" کے معنی میں نہ لیا جائے، بلکہ اسے تاکیدی کلمہ فرض کیا جائے (مثلاً "ٹک دیکھیے"، "ٹک ٹھہر جاتے تو کیا اچھا ہوتا" وغیرہ) تو معنی یہ بنتے ہیں کہ کاش ہمارا دماغ بھی ذرا وفا کر جائے اور ہم کو جنون ہو جائے۔ بہار تو آئی ہوئی ہے، لیکن ہماری بہار یہ ہے کہ ہم جنون میں خوب دھومیں مچائیں۔ اگر دماغ بے وفائی نہ کرے (یعنی ہمارے ساتھ لگا نہ رہے، بلکہ ہم کو چھوڑ جائے) تو ہم کو بھی جنون ہو، ہم بھی بہار کا لطف لیں۔ اس معنی میں حسن یہ ہے کہ دماغ کا وفا کرنا یہ نہیں ہے کہ وہ قائم رہے، بلکہ یہ ہے کہ وہ ساتھ چھوڑ جائے۔ اگر دماغ ساتھ نہ چھوڑے تو یہ اس کی بے وفائی

ہے۔ کیوں کہ پھر جنون نہ ہوگا۔ اور اگر جنون نہ ہوگا تو بہار سے لطف اندوزی بھی نہ ہوگی۔ ایک امکان یہ بھی ہے کہ بہار نے چمن کے ساتھ وفا کی۔ یعنی خزاں کے بعد پھر آگئی۔ ہمارا دماغ ہمارے ساتھ تھوڑی دیر وفا کرتا تو ہمارا بھی جنون کا موسم لوٹ آتا۔

۹۸/۳ "رہتے تھے" کو دکنی طرز کا فقرہ فرض کیا جائے تو یہ تمنائی مفہوم کا فقرہ ہوگا۔ یعنی "آنکھ میں تلاطم رہتے"۔ اس صورت میں معنی یہ ہوئے کہ اگر آنکھیں (جو دریائے خوں ہیں) کبھی کبھی امڈ آیا کریں تو صد رنگ منظر نظر آتے۔ میر نے قدیم اردو کے انداز میں ماضی استمراری کو تمنائی مفہوم میں کئی جگہ استعمال کیا ہے ؂

آگے بچھا کے نطع وہ لاتے تھے تیغ و طشت
کرتے تھے یعنی خون تو اک امتیاز سے

(دیوان ششم)

اب یہ دریا سمٹ کر اپنی تہ میں چلا گیا ہے اس لئے ہر طرف بے رنگی ہی بے رنگی ہے۔ اگر "رہتے تھے" کو ماضی بعید فرض کیا جائے تو مفہوم تھوڑا سا بدل جاتا ہے۔ تیرے بغیر آنکھوں میں صد رنگ منظر رہا کرتے تھے۔ لیکن اب آنکھیں خشک ہوگئیں۔ لہٰذا وہ صورت باقی نہیں رہی۔ کاش کہ آنکھوں کا یہ دریائے خوں کبھی کبھی امڈ آیا کرتا تو پھر وہی منظر نظر آتے۔ شعر میں کئی نکات ہیں۔ "تجھ بن" کا فقرہ بظاہر زیادہ معلوم ہوتا ہے۔ کیوں کہ بظاہر تو اس وقت بھی ہجر کی کیفیت ہے۔ آنکھوں کے صد رنگ تلاطم اور دریائے خوں کے تذکرے سے ہی معلوم ہوجاتا ہے کہ جدائی کا موسم ہے۔ اس کو یوں سمجھیے کہ "تجھ بن" کے بغیر بھی شعر مکمل معلوم ہوتا ہے۔ لیکن ایک امکان یہ ہے کہ یہ ہجر کا نہیں، بلکہ وصل کا شعر ہو۔ یعنی وصل کے زمانے میں معشوق کا دیدار نصیب ہے لیکن

اذیت پسند دل کو وہ دن بھی یاد آئے ہیں جب آنکھیں دریائے خوں تھیں اور ان کی وجہ سے سارا عالم رنگا رنگ معلوم ہوتا تھا۔ وصال کے دن ہیں، لیکن ہجر کی لذتیں بھی نہیں بھولی ہیں۔ جب تو نہ تھا تو آنکھوں میں صد رنگ منظر تھے۔ کیوں کہ آنکھیں خون سے سرخ تھیں۔ اگر کبھی کبھی وہ دریائے خوں پھر انڈتا تو وہ دل چسپ منظر پھر دکھائی دیتے۔ اس مفہوم میں، اور دوسرے مفہوم میں (یعنی اگر "رہتے تھے" کو ماضی بعید فرض کیا جائے) ایک خوبی یہ ہے کہ دوسرا مصرع تھوڑا سا ادھورا رہتا ہے۔ لیکن بات پوری ہو جاتی ہے۔ یعنی مصرعے کے بعد کچھ اس قسم کا فقرہ مقدر ہے "تو کیا خوب ہوتا" یا "تو پھر وہی لطف رہتا" وغیرہ۔ تیسری بات یہ کہ دوسرے مصرعے میں "یہ" کا لفظ، جو آنکھوں کا قائم مقام ہے، بہت خوب ہے۔ اسم اشارہ کا ایسا استعمال جس میں تاکید کا عنصر بھی ہو، کمال بلاغت ہے۔

$\frac{98}{4}$ یہ شعر میر کے اس خاص انداز کا ہے جس میں بظاہر بے چارگی کے اظہار کے درپردہ خود داری کا اظہار ہوتا ہے۔ عزت اگر نہیں تو زندگی اور موت ایک ہی چیز ہیں۔ جب عشق میں عزت ہی گنوا دی تو میں زندہ کہاں رہا؟ اور جب میں اندر سے مر گیا تو خود کشی کے علاوہ چارہ نہیں۔

۹۹

منھ اس کے منھ کے اوپر شام و سحر رکھوں ہوں
اب ہاتھ سے دیا ہے سر رشتہ میں ادب کا

۹۹ شعر میں وصال کی لذت کا جو والہانہ بیان ہے، وہ تو خوب ہے ہی۔ ایک نکتہ بھی ہے۔ معشوق سے وصال ہوا، کوئی بیچ میں حائل بھی نہیں تھا، لیکن ادب مانع تھا۔ اس لئے کھل کھیلنے کی ہمت نہ پڑی۔ آہستہ آہستہ وہ منزل آئی کہ منھ پر منھ رکھا۔ پھر وہ وقت آیا جب دن رات اس کے منھ سے منھ ملائے گذرنے لگے۔ ادب اور تکلف سب بھلا دیئے۔ لیکن یہ بات فوراً نہیں پیدا ہوئی، اور اس بات بھی احساس رہا کہ اس طرح منھ سے منھ ملائے پڑے رہنے میں شاید کوئی بے ادبی بھی ہو رہی ہے۔ لفظ "اب" کا استعمال قابل داد ہے۔ منھ پر منھ رکھنے کے پیکر کو ایک اور شعر میں نظم کیا ہے۔ لیکن صورتحال وہاں لحاظ ادب کی ہے ؎

گو شوق سے ہو دل خوں مجھ کو ادب وہی ہے
میں رو کبھو نہ رکھا گستاخ اس کے رو پر

ادب کے مضمون پر ملاحظہ ہو ۳۴۳ جس میں غبار ہو جانے کے باوجود معشوق سے دور دور رہنے کے مضمون پر مبنی اشعار سے بحث ہے نیز ملاحظہ ہو ۲۰۲۔

۱۰۰

دل میں رہا نہ کچھ تو کیا ہم نے ضبط شوق
یہ شہر جب تمام لٹا تب نسق ہوا

نسق ہونا: انتظام کے تحت آنا

۱۰۰/۱ ان دو مصرعوں میں جو باتیں بیان ہوئی ہیں انھیں میر نے کئی جگہ کہا ہے، اور اکثر نئے نئے رنگ سے کہا ہے۔ لیکن یہ شعر ایسا ہے کہ اس پر وہ جتنا بھی ناز کرتے، کم تھا۔ دل سے آرزوؤں کا نکل جانا یا حسرت کا باقی نہ رہنا، یعنی ولولوں کا سرد پڑ جانا یا ہمت کا سرد پڑ جانا، میر نے جگہ جگہ لکھا ہے۔ شعر زیر بحث میں "دل میں رہا نہ کچھ" کہہ کر تمام باتوں کی گنجائش پیدا کردی ہے۔ مثلاً ہمت نہ رہی، طاقت برداشت نہ رہی، جوانی کا جوش نہ رہا۔ غرض کہ وہ تمام چیزیں جن کے ہونے سے دل واقعی دل ہوتا ہے، ختم ہوگئیں۔ یعنی مٹ گئیں یا خرچ ہوگئیں۔ جب ایسا ہو چکا تو ہم نے بھی اپنے شوق کو قابو میں کیا، یعنی اس کا اظہار کرنا ترک کیا، یا شوق ہی ترک کردیا، یا شوق کو اپنے اوپر حاوی ہونے سے روکا۔ اب اس واقعے پر دوسرے مصرعے میں جو رائے زنی ہے وہ طنز، غرور، المناک انجام کا احساس، ان سب جذبات و کیفیات کو بہ یک وقت محیط ہے۔ ایجاز بیان اور قول محال اور استعارہ سب یک جا ہوگئے ہیں۔ شہر دل کا تلاطم اس وقت ختم ہوا، اس پر نظم و ضبط کی حکمرانی تب ہوئی، جب وہ تمام لٹ گیا۔ جب شہر لٹ جائے تو انتظام کرنے اور نظم و نسق قائم کرنے کو باقی ہی کیا رہتا ہے؟ لیکن شہر دل وہ دل ہے جس کو انتظام کے تحت لانے کے پہلے اس کو اجاڑنا (یعنی اس کی ہستی کو ختم کرنا) ضروری ہے۔ "لٹا" میں یہ کنایہ بھی ہے کہ معشوق نے ایک ایک کرکے ہر چیز چھین لی۔ لیکن جب وہ سب چیزیں چھن گئیں تو دل بھی خالی ہوگیا۔ اور جب دل خالی ہوگیا تو جس کے لئے (یعنی معشوق کے لئے) دل میں یہ سب طوفان

برپا تھے. اس سے بھی دل چسپی باقی نہ رہی. یعنی معشوق کی خاطر دل کو لٹایا تھا، لیکن جب دل لٹ گیا تو معشوق کی تمنا کیا کرتے. خود بہ خود ضبط شوق ہوگیا. اپنی شکست کی آواز ہونا اسی کو کہتے ہیں. لطف یہ ہے کہ شعر میں خود ترحمی self pity کا شائبہ تک نہیں. ایسا شعر کہنے کو واقعی جگر چاہئے. ضبط شوق کو انتظام سے تعبیر کرنا ایسا استعارہ ہے جو "شہر دل" کے بغیر نہ سوجھتا، لیکن "شہر دل" سے "ضبط شوق" کی طرف ذہن منتقل ہونا معمولی بات نہیں. "ضبط" اور "نسق" میں رعایت بھی خوب ہے.

۱۰۱

۲۸۵ منظر خراب ہونے کو ہے چشم تر کا حیف
پھر دید کی جگہ نہیں جو یہ مکاں گرا

۱۰۱/۱ "منظر"، "چشم"، "دید" اور "منظر" (بمعنی دکھائی دینے کی جگہ") "جگہ" اور "مکاں" کی رعایتیں خوب ہیں۔ کیفیت کے اعتبار سے یہ شعر ۴۷/۱ سے مشابہ ہے، لیکن یہاں استعارہ اتنا نادر نہیں ہے۔ اس کی تلافی ایک حد تک دوسرے مصرعے کے لہجے سے ہو جاتی ہے۔ لہجے میں ہلکی سی تنبیہ اور ہلکی سی بے پروائی کا خوب صورت امتزاج ہے۔ کفایت لفظی بھی خوب ہے۔ "پھر" اور "جو" اتنے برمحل استعمال ہوئے ہیں کہ مکالمے کا رنگ پیدا ہو گیا ہے۔ چشم تر کا منظر خراب ہونے سے مراد یہ ہے کہ ابھی آنکھیں تر ہیں۔ یہ منظر خوب ہے، لیکن تھوڑی دیر بعد باقی نہ رہے گا۔ آنکھوں سے آنسو بہ نکلیں گے، یا آنکھیں ہی بہ جائیں گی۔ اس وقت منظر دل چسپ ہے، آکر دیکھ جاؤ۔ "خراب" اور "تر" کے ساتھ مکان کا گرنا بھی بہت خوب ہے، کیوں سیلاب، یا بنیادوں میں سیلن کے باعث مکان اکثر گر جاتے ہیں، اور گرے ہوئے مکان کو بھی خراب کہتے ہیں۔ یہ بھی ممکن ہے کہ شعر کا تخاطب معشوق سے نہ ہو، بلکہ اپنے آپ سے ہو، یا محض عام تخاطب ہو، یعنی عام لوگوں سے۔

(۱۰۲)

عالم میں جاں کے مجھ کو تنزہ تھا اب تو میں
آلودگی جسم سے ماٹی میں اٹ گیا

۱۰۲-۱ "عالم میں جاں کے" سے مراد ہے "عالم ارواح میں"۔ صوفیا کا خیال ہے کہ روح بذات خود پاک ہوتی ہے، کیوں کہ وہ عالم قدس میں رہتی ہے۔ جب وہ جسم کا لباس پہن کر دنیا میں آتی ہے تو دنیاوی تعلقات اور ہوا و ہوس کا شکار ہوکر اپنی پاکیزگی کھو بیٹھتی ہے۔ اسی لئے صوفیوں کے یہاں تزکیۂ نفس کی کوشش کو مرکزی اہمیت دی گئی ہے۔ دنیاوی روپ میں مقید ہونا ہی روح کو کثیف کردیتا ہے۔ صوفیوں کا مشہور مقولہ کہ "تیرا وجود گناہ ہے،" وحدت الوجودی فکر کے علاوہ اس تصور کا بھی آئینہ دار ہے کہ دنیاوی روپ کی کثافت روح پر بھی اثر انداز ہوتی ہے۔ میر نے اس تصور کو دوسرے مصرعے میں ایک زبردست استعارے کے ذریعہ ظاہر کیا ہے۔ جسم مٹی کا بنا ہوتا ہے، اس کے اعتبار سے "جسم" کو "آلودگی" سے تعبیر کرنا اور کثافت کو مٹی میں اٹ جانے کے ذریعہ ظاہر کرنا غیر معمولی تخیلی کارنامہ ہے۔ "اب تو میں" میں محزونی بھی ہے اور ایک طرح کا اظہار مجبوری بھی، کہ اب اگر مجھ سے گناہ سرزد ہوں تو میں مجبور اور بے قصور ہوں۔ انسانی روح دراصل نور حق کا پرتو ہے، اور یہ پرتو انسانی شکل میں مقید ہوکر بکھر جاتا ہے اور آلودہ ہوجاتا ہے۔ اس خیال کو مولانا روم نے جا بجا ادا کیا ہے۔ بعض جگہ مولانا روم نے اس تصور کو ایسے پیکروں اور تشبیہوں کے ذریعہ واضح کیا ہے جن تک میر کی رسائی نہیں۔ مثنوی (دفتر اول، حصہ اول) میں کہتے ہیں ؎

منبسط بودیم و یک جوہر ہمہ
بے سر و بے پا بدیم آں سر ہمہ

یک گہر بودیم ہم چوں آفتاب
بے گرہ بودیم و صافی ہم چو آب
چوں بصورت آمد آں نور سرہ
شد عدد چوں سایہ ہائے کنگرہ
(ہم بسیط اور غیر مرکب اور ایک
ہی جوہر تھے۔ اس جگہ ہم بے سر
اور بے پا، یعنی جسم کی علت سے پاک
تھے۔ ہم آفتاب کی طرح ایک ذات
تھے، پانی کی طرح بے گرہ اور پاک
تھے۔ جب اس خالص نور نے صورت
اختیار کی، تو ہم بیناروں کے سائے کی
طرح متعدد اور پارہ پارہ ہوگئے)

اس کے بعد مولانا روم تلقین کرتے ہیں کہ اپنے جسموں کو، جو بناروں کی طرح ہیں، ان کو ویران کردو (یعنی تباہ کردو) تاکہ (مولانا تھانوی کے الفاظ میں) "اسی روح واحد کی طرف کہ مربی و مفیض ارواح ہے، توجہ ہوجاوے۔" مثنوی دفتر دوم میں مولانا روم کہتے ہیں ؎

روح انسانی کنفسِ واحد است
روح حیوانی سفال جامد است
(انسانی روح ایک نفس واحد
کی طرح ہے، اور حیوانی روح
ایک جامد پیالہ ہے۔)

یعنی انسانی روح تو اس روح کا حصہ ہے جسے صوفیوں نے "روح اعظم" کہا ہے، اور حیوانی روح وہ ہے جو جسم کے ذریعہ اپنا اظہار کرتی ہے۔ میر کا بھی یہی منشا ہے کہ حیوانی روح کی آلودگی جسم کی وجہ ہے۔

اگر جسم نہ ہو تو وہی روح رہ جائے جو روح اعظم کا حصہ ہے۔ اور جس کو تنزہ حاصل ہے۔ اسی مضمون کو تقریباً انھیں الفاظ میں دیوان سوم میں بھی کہا ہے ؎

تھی جملہ تن لطافت عالم میں جاں کے ہم تو
مٹی میں اٹ گئے ہیں اس خاکداں میں آکر

میر کے یہاں مولانا روم کا سا انکشافی انداز اور بیان کی شدت نہ سہی۔ لیکن اس زیر بحث شعر میں انھوں نے ان تمام تصورات کی طرف اشارہ کر دیا ہے جو مولانا کے اشعار کا سرچشمہ ہیں۔ اس کے باوجود شعر انتہائی صاف ہے۔ کوئی بے ربطی اور غیر ضروری الجھاؤ نہیں۔ اور اس کے جذباتی پہلو مولانا روم کے مضمون پر مستزاد ہیں۔ ملاحظہ ہو ۱۶۲۔

۱۰۳

کیا تو نمود کس کی کیسا کمال تیرا
اے نقش وہم آیا کیدھر خیال تیرا

تجھ روے خوے فشاں سے انجم ہی کیا خجل ہیں
ہے آفتاب کو بھی اے ماہ سال تیرا

خوے فشاں، پسینہ ٹپکاتا ہوا، عرق آلود
سال، خلش، درد

پہلا قدم ہے انساں پامال مرگ ہونا
کیا جانے رفتہ کیا ہو مآل تیرا

۲۹۰ ہوگی جو چل سر مو پنہاں نہیں رہے گی
اک دن زبان ہوگا ایک ایک بال تیرا

چل، بے قراری

۱۰۳/۱ شعر میں لطیف ابہام ہے۔ بظاہر دونوں مصرعے الگ الگ معلوم ہوتے ہیں، کیوں کہ جس موقعے یا تجربے کے جس موڑ پر یہ شعر کہا گیا ہے اس کو واضح نہیں کیا۔ "نقش وہم" سے مراد خود متکلم بھی ہو سکتا ہے، تمام انسان بھی، اور عاشق کا دل (یا اس دل میں موج زن محبت) بھی۔ نقش وہم کو شاید اپنے وجود کا دھوکا ہو گیا ہے۔ یا دل کو یہ خیال آگیا ہے کہ جو محبت اس میں جلوہ گر ہے وہ حقیقی اور اپنی حد تک مطلق اور خود کفیل ہے۔ متکلم کہتا ہے کہ تم کو یہ کیا خیال آیا؟ تم تو محض نقش وہم ہو، تمھارا وجود تو کسی اور کے وجود پر منحصر ہے۔ تم خود کچھ نہیں ہو، کیا تم یہ بھول گئے کہ تم کسی اور کی نمود ہو؟ (یعنی کوئی اور تمھیں ظاہر کرتا ہے تو تم ظاہر ہوتے ہو۔ یا تمھیں معلوم بھی ہے کہ تم کس چیز کی نمود ہو؟ تم دراصل فریب

کی نمود ہو۔ یا تم جانتے بھی ہو کہ دراصل نمود کسی اور کی ہے۔ یہ تم نہیں ہو، بلکہ حقیقت مطلق ہے جس کے حوالے سے تم پہچانے جاتے ہو۔) تم کو اپنے کمال پر غرور ہے، کیسے تم اور کیسا تمہارا کمال۔ کمال تو بعد کی بات ہے، تمہارا وجود ہی مشتبہ ہے، تم محض نقش وہم ہو۔ پہلے مصرعے میں تین جملے سمودیئے ہیں، اور تینوں سوالیہ ہیں۔ تینوں میں معنی کی بھی کثرت ہے۔"(۱) کیا تو؟ "یعنی، تیری ہستی ہی کیا ہے؟ یا، تو کیا شے ہے؟ یا، تو کون سی شے ہے (یعنی وجود رکھنے والی شے ہے بھی کہ نہیں؟) (۲) "نمود کس کی؟" یعنی، یہ نمود کس کی ہے۔ یا، تو کس کی نمود ہے؟ یا، وہ کیا شے ہے جس کی نمود ممکن ہے؟ (۳) "کیسا کمال تیرا" یعنی، تیرا کیا کمال ہے؟ یا، یہ کمال تیرا کس طرح ہے؟ یا، طنزیہ لہجے میں، واہ کیسا تیرا کمال ہے! دوسرا مصرع بھی استفہامی ہے۔ "آیا" کو سوالیہ بھی فرض کر سکتے ہیں کہ "آیا کدھر تیرا خیال ہے؟" اس صورت میں دونوں مصرعوں میں فعل حذف ہوجاتا ہے، اور پورا شعر مکمل انشائیہ انداز کا باکمال نمونہ ہوجاتا ہے۔ "آیا" کو سوالیہ فرض کرنے سے معنی بھی بدل جاتے ہیں اور یہ امکان پیدا ہوجاتا ہے کہ شعر میں تادیب کے بجائے تنبیہ ہے، کہ اے نقش وہم، تیرا خیال کدھر ہے؟ کچھ تجھے معلوم ہے کہ تو کیا ہے اور کس کی نمود ہے؟ اور تیرا کمال کیسا ہے؟ تو اپنے کو یوں ضائع مت کر (یعنی بے کار مت سمجھ) تو دراصل کسی اور ہستی کی نمود ہے۔ "نقش وہم" کے تمام معنی اس شعر میں مناسب آتے ہیں۔ (۱) وہم کا نقش (وہم کی تصویر) (۲) وہ نقش جو وہم ہو۔ (۳) وہ نقش جو وہم نے بنایا ہو۔ "نمود" اور "نقش"، "نقش" اور "وہم"، "وہم" اور "خیال"، "کمال" اور "نقش" کی رعایتیں بھی بہت خوب ہیں۔

۱۰۳/۲ تمام نسخوں میں "خوے فشاں" کی جگہ "خوں فشاں" ہے۔ لیکن معشوق کا چہرہ خوں فشاں نہیں ہوتا، جب کہ معشوق کے عرق آلود چہرے کا

ذکر اکثر ہوتا ہے. اور اس کی تعریف بھی ہوتی ہے. جیساکہ شعر زیر بحث میں ہے. ("خوے" بروزن "مے" ہے.) معشوق کے چہرے سے پسینہ ٹپک رہا ہے. پسینے کی بوندیں اس قدر روشن اور خوب صورت ہیں کہ ستاروں کو شرماتی ہیں. تارے چوں کہ جھلملاتے رہتے ہیں. اس لئے ان کو پلک جھپکاتا ہوا کہا جاتا ہے. پلک جھپکانا، شرمانے کی علامت ہے." سال" کے اصل معنی "کانٹا" ہیں، مجازاً اسے خلش، درد، بے چینی کے معنی میں بھی لیتے ہیں. سورج میں انتہا کی گرمی ہے، اس گرمی کو بے چینی اور اضطراب کی علامت فرض کیا ہے اور یہ نتیجہ نکالا ہے کہ سورج بھی معشوق کے روشن چہرے پر پسینے کی روشن بوندیں دیکھ کر اس کو دل دے بیٹھا ہے. اور عشق کی آگ میں جل رہا ہے. یا اگر عاشق نہیں ہوا ہے تو رشک کی آگ میں جل رہا ہے. معشوق کو" ماہ" کہہ کر مخاطب کیا ہے. اس اعتبار سے" سال" اور "آفتاب" کی رعایتیں بہت دل چسپ ہیں. معشوق کے عرق آلود چہرے کا ذکر سب سے پہلے غالباً سعدی نے کیا ہے. چناں چہ "گلستاں" میں شعر ہے ؎

بر گل سرخ از نم اوفتادہ لآلی
ہم چو عرق بر عذار شاہد غضباں
(سرخ گلاب پر شبنم کی وجہ سے موتی پڑے ہوئے ہیں، جیسے کہ برہم معشوق کے چہرے پر پسینہ.)

نواب مرزا شوق نے "بہار عشق" میں سعدی کا خیال براہ راست مستعار لے لیا ہے ؎

رخ پہ گرمی سے وہ عرق کم کم
جس طرح گل پہ قطرۂ شبنم

"ماہ" اور "چاند" "مہینے" کی رعایت سید محمد خاں رند نے ایک شعر میں برتی ہے، اگرچہ معنی بہت سرسری ہیں ؎

اس مہینے میں بھی مہ رو سے رہا پہلو تہی

عید کا بھی چاند خالی کا مہینہ ہو گیا

"خالی" ایک مہینے کا نام ہے۔ اس اعتبار سے "تہی" خوب ہے۔ لیکن یہ مضمون رند کا اپنا نہیں ہے۔ محمد امان نثار بہت پہلے کہہ گئے ہیں ؂

گو عید کو نہ آئے تو بعد عید ملئے

اے رشک ماہ خالی جاتا ہے یہ مہینہ

۱۰۳/۳ عام طور پر خیال ہے کہ دنیا مصیبتوں کا جھمیلا ہے۔ موت آرام کی نیند ہے اور عقبیٰ اصل ٹھکانا ہے۔ میر نے موت کو ماندگی کا وقفہ اور اگلے سفر کی نشان ضرور کہا ہے۔ لیکن شعر زیر بحث میں خیال بالکل نیا اور حیرت انگیز ہے۔ موت انسان کو اپنے قدموں تلے پامال کرتی ہے۔ اب اگر اگلی زندگی موت کے قدموں تلے پامالی سے شروع ہو تو خدا جانے کہاں ختم ہو گی اور اس میں کیا کیا مصیبتیں اور جھیلنا ہوں گی؟ قدموں کے نیچے کچلے جانے کو انسان کے سفر کا "پہلا قدم" کہنا بھی خوب ہے۔ "مآل" کے معنی "نتیجہ" ہیں۔ لیکن یہ لفظ عام طور پر برے معنی میں استعمال ہوتا ہے۔ یعنی برے نتیجے یا برے انجام کو مآل کہتے ہیں۔ یہ کوئی نہیں کہتا کہ "نیک کاموں کا مآل جنت ہے"۔ یہ ضرور کہا جاتا ہے کہ "گناہوں کا مآل جہنم ہے"۔ لہٰذا لفظ "مآل" بھی اس خیال کو مستحکم کر رہا ہے جو "پامال مرگ" سے قائم ہوا ہے۔ "قدم" اور "رفتہ" میں رعایت ہے۔ "پامال" اور "مآل" میں صنعت شبہ اشتقاق ہے۔

۱۰۳/۴ "سرمو"، "زبان" اور "بال" کی رعایت دل چسپ ہے۔ "چل" کے معنی "شدید خواہش" اور "کسی چیز کی طلب" کے بھی ہوتے ہیں مناسبت ظاہر ہے۔ شعر میں تخاطب کا ابہام بھی خوب ہے۔ متکلم خود ہی مخاطب ہو سکتا

ہے۔ یا ناصح کی زبان سے یہ بیان ہوسکتا ہے۔ یا ممکن ہے شاعر کسی عاشق
سے کہہ رہا ہو۔ ہر ہر بال کا زبان ہوجانا بھی خوب ہے۔

۱۰۴

ہاتھ دامن میں ترے مارتے جھنجلا کے نہ ہم
اپنے جامے میں اگر آج گریباں ہوتا

۱۰۴/۱ شعر میں کئی نکتے ہیں، اور سب ایک دوسرے سے اس طرح مربوط ہیں کہ یہ شعر معنی کے غیر معمولی تعمیری ربط کی مثال بن گیا ہے۔ بظاہر تو یہ تکر شاعرانہ ہے، کہ اگر گریبان ہوتا تو اسی کو پھاڑتے۔ وحشت سے مجبور ہیں اس لئے تیرے ہی دامن پر ہاتھ صاف کر دیا۔ بہ باطن یہ غصہ ہے یا ابرام ہے، یا معشوق کے ساتھ جان بوجھ کر بے ادبی ہے۔ غالب نے اس نکتے کو لے کر لاجواب شعر کہا ہے ؎

عجز و نیاز سے تو نہ آیا وہ راہ پر
دامن کو اس کے آج حریفانہ کھینچئے

لیکن غالب کے یہاں صرف ایک نکتے پر مبنی شوخی ہے، میر کا اگلا نکتہ یہ ہے کہ معشوق ہی کے ظلم و ستم (یا کم سے کم اس کے عشق) کی بنا پر وحشت پیدا ہوئی تھی تو ہم نے گریبان چاک کر دیا تھا۔ اب جو پھر وحشت ہے تو گریبان ڈھونڈتے پھرتے ہیں، لیکن گریبان کہاں؟ مجبوراً جھنجلا کر تیرا ہی دامن چاک کرنے کی کوشش کرتے ہیں، کہ وحشت تیری ہی وجہ سے ہے۔ یا تو اس کا مداوا کر، یا اس وحشت کا ہدف مہیا کر۔ دامن میں ہاتھ مارنے سے مراد "دامن گیر ہونا" بھی ہو سکتا ہے۔ گریبان نہ ہونے کی وجہ یہ بھی ہو سکتی ہے کہ گریبان اپنے جامے میں نہیں ہے۔ "جامے سے باہر ہونا" کے معنی ہیں "بے قابو ہونا"۔ یعنی گریبان بے قابو ہو گیا ہے، یا تو اس پر ہمارا بس نہیں چلتا، یا وہ بے قابو ہو کر کہیں نکل گیا ہے۔ آتش اس قسم

کے مضمون بنانے کی بہت کوشش کرتے ہیں. لیکن دماغ چھوٹا ہے. اس لئے اتنا کہہ کر رہ جاتے ہیں ؎

خوشی سے اپنی رسوائی گوارا ہو نہیں سکتی
گریباں پھاڑتا ہے تنگ جب دیوانہ آتا ہے

۱۰۵

دل گیا مفت اور دکھ پایا
ہو کے عاشق بہت میں پچھتایا

مر گیا تس پہ سنگسار کیا
نخل ماتم مرا یہ پھل لایا

نخل ماتم : تابوت ، وہ آرائش جو تابوت پر بناتے ہیں

یہ شب ہجر سر کرے نے پرے
ہو سفیدی کا جس جگہ سایہ

۲۹۵ صحن میں میرے اے گل مہتاب
کیوں شگوفہ تو کھلنے کا لایا

گل مہتاب : چاندنی جو درختوں سے چھن کر زمین پر پڑتی ہے۔

۱۰۵/۱ مطلع برائے بیت ہے۔ بادنیٰ تغیر اور مقطع کے اضافے کے ساتھ زیر بحث غزل دیوان پنجم میں بھی موجود ہے۔ محققانہ طور پر کس متن کو ترجیح دی جائے۔ یہ فیصلہ کرنا میری صلاحیت اور وسائل کے باہر ہے۔ لیکن زیر بحث غزل کا متن شاعرانہ اعتبار سے بہتر معلوم ہوتا ہے۔ اس لیے میں نے اسے دیوان دوم ہی میں جگہ دی ہے۔ دیوان پنجم میں ۱۰۵/۴ یوں درج ہے ؎

صحن میں میرے اے گل مہتاب
کیوں شگوفہ لے کھلنے کا آیا

۱۰۵/۳ کا متن دیوان پنجم میں یوں ہے ؎

یہ شب ہجر ہے کڑی نہ رہے   ہو سفیدی کا جس جگہ سایہ

اس صورت میں شعر آسان ہوجاتا ہے، لیکن مضمون میں وہ خوبی نہیں رہ جاتی جو "سر کرے ہے پرے" سے پیدا ہوتی ہے۔

۱۰۵/۲ شعر کی کیفیت قابل داد ہے۔ یہ شعر ان لوگوں کے لئے تازیانۂ عبرت ہے جو رعایت لفظی کو حقیر یا مصنوعی اور بے کیف کہتے ہیں۔ سارا شعر "نخل ماتم" کے پھل لانے کی رعایت پر قائم ہے۔ "نخل ماتم" کو "نخل محرم" اور "نخل عزا" بھی کہتے ہیں۔ تابوت پر جو آرائش ہوتی تھی اس میں تلوار کی شکل بھی بناتے ہوں گے۔ جیسا کہ اشرف ماژندرانی کے اس شعر سے ظاہر ہوتا ہے۔ یہ شعر "بہار عجم" اور "مطلحات شعرا" دونوں میں "نخل محرم" کی سند کے طور پر درج ہوا ہے ؎

بجنگ جلوہَ او نخل باغ کے آید
اگر چو نخل محرم شود سراپا تیغ
(باغ کا درخت اس کے جلوے کا
مقابلہ کرنے کیوں کر آسکتا ہے، چاہے وہ
نخل محرم کی طرح سراپا تلوار بن جائے۔)

اگر یہ درست ہے تو تلوار کی مناسبت سے "پھل لایا" اور بھی معنی خیز ہوجاتا ہے۔ آتش نے نخل ماتم کا مضمون اچھا باندھا ہے، لیکن ان کے یہاں لفاظی زیادہ ہے، اس لئے میر کی سی کیفیت نہیں ؎

جنازہ ہوچکا تیار اے سرو رواں اپنا
شگوفہ پھولنا باقی رہا ہے نخل ماتم کا

میر نے شعر زیر بحث کے مضمون کو دیوان دوم ہی میں ایک بار اور نظم کیا ہے۔ لیکن ان کے یہاں بھی، اس شعر میں لفاظی اور تصنع ہے ؎

تابوت پہ بھی میرے پتھر پڑے لے جاتے
اس نخل میں ماتم کے کیا خوب ثمر آیا

۱۰۵/۳ "سفیدی کا سایہ" (یعنی "سفیدی کا ذرا سا بھی شائبہ خفیف سا وہم") کس قدر عمدہ ہے۔ فراق صاحب نے اپنی تعریف میں لکھا تھا کہ ان کے یہاں اتحاد ضدین پایا جاتا ہے۔ فراق صاحب کے یہاں اتحاد ضدین مجھے تو ملا نہیں، لیکن میر کے اس شعر میں اس کا زندہ نمونہ ضرور دیکھتا ہوں۔ "پرے" سے مراد "فوجوں کے پرے" ہے۔ شب ہجر ظلم کرنے پر، یعنی سیاہی پھیلانے پر، اس درجہ آمادہ ہے کہ جہاں سفیدی کی خفیف سی پرچھائیں بھی دیکھتی ہے تو شدت سے حملہ کرتی ہے، گویا فوجوں کے پرے کے پرے سر کررہی ہو۔ "سر کرنا" بمعنی "فتح کرنا" بھی ہوسکتا ہے اور بمعنی "قائم کرنا، شروع کرنا" بھی ہوسکتا ہے۔ ملاحظہ ہو ۱۰۵/۴۔

۱۰۵/۴ یہ شعر بھی رعایت لفظی کے حسن اور اثریت کا بے مثال نمونہ ہے۔ "گل مہتاب" کا پیکر بھی شاید ہی کسی اور شاعر نے ہمارے یہاں استعمال کیا ہو۔ موٹی موٹی پنکھڑیوں والا سفید رنگ کا ایک ہندوستانی پھول جو ایک گھنی جھاڑی پر کھلتا ہے، اس کو "گل چاندنی" کہتے ہیں، اور "گل مہتاب" بھی کہتے ہیں۔ اس طرح "گل مہتاب" کی دوہری معنویت ہے۔ پھر "شگوفہ کھلنا" یا "گل کھلنا" (بمعنی کوئی حیرت انگیز لیکن نا مطبوع یا پریشان کن چیز واقع ہونا) محاورے بھی ہیں۔ چاندنی میں جنون بڑھ جاتا ہے، اس لئے درختوں سے چھن چھن کر آتی ہوئی چاندنی کو، جسے "گل مہتاب" کہتے ہیں، شگوفہ کھلاتے بیان کرنا بہت خوب ہے۔ "شگوفہ لانا" بمعنی "کلی کا نمودار ہونا" بھی بہت خوب صورت ہے۔ گل مہتاب کے کھلنے کو ہی شگوفے سے تعبیر کیا ہے۔ دوسرے محاورے جن سے مصرعے کو مناسبت ہے، مثلاً "ایں گل دیگر شگفت" اور "شگوفہ چھوڑنا" اور "شگوفہ پھولنا" بھی ذہن میں آتے ہیں۔ پھر "صحن" کی معنویت پر غور کیجیے۔ متکلم اپنے گھر میں بند ہے، یا بند

کردیا گیا ہے۔ تاکہ وحشت میں گھر سے باہر نہ نکل پڑے۔ لیکن گھر میں صحن ہے۔ اور صحن میں عام طور پر درخت اگائے جاتے ہیں۔ اس درخت سے چھن کر چاندنی صحن میں آتی ہے اور وحشت کا سامان مہیا ہوجاتا ہے۔ ممکن ہے گل مہتاب کو دیکھ کر سینے پر جو گل (یعنی داغ) کھائے ہیں ان کی یاد آجاتی ہو۔ یا وہ چمک اٹھتے ہوں۔ یاگل مہتاب۔ چاندنی والا گل نہ ہو بلکہ اصل معنی میں، یعنی "گل چاندنی" ہو۔ گل چاندنی کو دیکھا تو تلازمۂ خیال سے چاندنی یاد آئی، پھر چاند (اور چاندسا چہرہ) اور پھر جنون۔ شعر کیا ہے، طلسمات ہے۔ دیوان اول میں میر نے اس مضمون کو ذرا ہلکا اور واضح کرکے باندھا ہے ؎

اس مہ کے جلوے سے کچھ تا میر یاد دیوے
اب کے گھروں میں ہم نے سب چاندنی ہے بوئی

چاندنی کے مضمون پر ناسخ نے بھی بہت عمدہ شعر کہا ہے ؎

کیا شب مہتاب میں بے یار جاؤں باغ کو
سارے پتوں کو بنا دیتی ہے خنجر چاندنی

وہ لوگ جو ناسخ کو بے لطف نثری اور سپاٹ شاعر کہتے ہیں گریبان میں منھ ڈالیں اور اس شعر پر غور کریں۔ ناسخ بہت بڑے شاعر نہیں ہیں، لیکن وہ معمولی شاعر بھی نہیں ہیں۔ ان کے یہاں اچھے اور دلچسپ شعر بہت ہیں۔

(۱۰۶)

ہوں داغ نازکی کہ کیا تھا خیال بوس
گل برگ سا وہ ہونٹ جو تھا نیلگوں ہوا

داغ ہونا = رنجیدہ ہونا
بوس = بوسہ

۱۰۶/۱ معشوق کی نزاکت پر بہت شعر کہے گئے ہیں. لیکن محض خیال کے زور سے زخمی ہونے کا مبالغہ شاید کسی کو نہ سوجھا ہو. دوسرا مصرع کس قدر محاکاتی ہے۔ سرخ گلاب کی پنکھڑی جب سوکھتی ہے تو اس میں اودا ہٹ آجاتی ہے. اسے نیلگونی سے تعبیر کر سکتے ہیں. نازک لوگوں کے چٹکی لی جائے یا کہیں زور سے دبایا جائے تو جو اودا نشان پڑتا ہے، اسے "نیل" کہتے ہیں. (چوٹ کے ہر نشان کو "نیل" کہتے ہیں اگر جلد ثابت رہے اور خون نہ بہے.) یہاں بوسے کا خیال ہی معشوق کے ہونٹوں پر نیل ڈالنے کو کافی تھا. "داغ" اور "نیلگوں" میں مناسبت ظاہر ہے۔ غالب نے بھی نزاکت کا اچھا مبالغہ کیا ہے، لیکن ان کے یہاں بناوٹ بہت ہے، میر کی طرح حسیاتی شدت بھی نہیں ہے

شب کو کسی کے خواب میں آیا نہ ہو کہیں
دکھتے ہیں آج اس بت نازک بدن کے پانو

میر کا تو مصرع ایسا ہے کہ لگتا ہے واقعی کسی نے معشوق کے ہونٹوں پر منھ رکھ کر زور سے دبا دیا ہو. جسم کی حسیات کا احساس میر کو ہمارے تمام شاعروں سے زیادہ تھا. "داغ ہونا" کا محاورہ بھی خوب ہے، میر کے علاوہ کسی نے شاید ہی استعمال کیا ہو. "فرہنگ آصفیہ" اور پلیٹس دونوں اس سے خالی ہیں. میر نے اسے ایک بار اور برتا ہے

برقع اٹھتے ہی چاند سا نکلا
داغ ہوں اس کی بے حجابی سے (دیوان اول)

اس شعر پر بحث اس کے مقام پر ہوگی۔ اگر شعر زیر بحث کے بارے میں سوال ہو کہ معشوق کی نازکی رنجیدگی کا باعث کیوں ہے؟ تو اس کے دو جواب ہیں۔ پہلا تو یہ کہ اس بات پر رنج ہے کہ معشوق کو ہم نے اپنے خیال کے ذریعہ تکلیف پہنچائی۔ دوسرا یہ کہ جب معشوق کی نزاکت کا یہ رنگ ہے کہ بوسے کا خیال ہی اس کے ہونٹوں پر نیل ڈال دیتا ہے۔ تو پھر اس کا حقیقی بوسہ کیا نصیب ہوگا۔ یہ خیال باعث رنجیدگی ہے۔ بوسے کے خیال سے رنگ رخ متغیر ہونے کا مضمون کسی دہلوی شاعر نے یوں نظم کیا ہے۔ ممکن ہے میر کا خیال وہاں سے مستعار ہو؎

وہ رخسار نازک کہ ہو جائیں لال

اگر ان پہ بوسے کا گذرے خیال

یہ شعر حیدر بخش حیدری نے "گلزار دانش" (مرتبہ عبادت بریلوی ص ۲۵۳) میں درج کیا ہے۔ اس شعر میں معشوق کی نزاکت سے زیادہ حیا کا مضمون ہے۔ میر کا شعر زیادہ حسیاتی اور رنگین ہے۔ نظامی نے "خسرو و شیریں" میں اس مضمون کا عام پہلو باندھا ہے۔ لیکن انھوں نے دوسرے مصرعے میں اپنی مخصوص نازک خیالی کا بھی ثبوت دیا ہے؎

زبس کز گاز نیلش کشیدے

زبرگ گل بنفشہ بردمیدے

(چونکہ اس نے (شیریں کے) ہونٹوں

کو دانتوں سے کاٹ کاٹ کر ان

پر نیل ڈال دیئے تھے، تو گویا

وہ برگ گل سے بنفشہ اگا رہا تھا)

(۱۰۷)

منھ پر اس آفتاب کے ہے یہ نقاب کیا
پردہ رہا ہے کون سا ہم سے حجاب کیا

ہستی ہے اپنے طور پہ جوں بحر جوش میں
گرداب کیسا موج کہاں ہے حباب کیا

دیکھا پلک اٹھاکے تو پایا نہ کچھ اثر — اثر ۔ نشان
اے عمر برق جلوہ گئی تو شتاب کیا

ہر چند میر بستی کے لوگوں سے ہے نفور — نفور ۔ نفرت کرنے والا ۔ بھاگنے والا
پر ہائے آدمی ہے وہ خانہ خراب کیا

۱۰۷/۱ مطلع برائے بیت ہے ۔

۱۰۷/۲ ایک مفہوم تو یہ ہے کہ اگرچہ ہستی ایک سمندر ہے ۔ لیکن یہ اپنی طور کا سمندر ہے ۔ اس کے موج و گرداب و حباب دکھائی نہیں دیتے ۔ دوسرا مفہوم یہ ہے کہ ہستی اپنے طور پر ایسی ہے جیسے کوئی سمندر جوش میں ہوتا ہے ۔ یہ ایسا سمندر ہے جس میں گرداب ، موج اور حباب سب ایک معلوم ہوتے ہیں ۔ چھوٹا سمندر ہوتا تو شاید یہ چیزیں الگ الگ نظر آتیں ۔ لیکن سمندر بہت عظیم ہے ۔ اور اس میں جوش اس قدر ہے کہ سب چیزیں ایک معلوم ہوتی ہیں ۔ "جوش" کے معنی "ہجوم" بھی ہوتے ہیں ۔ "ہستی" صرف ایک انسان کا وجود بھی ہوسکتا ہے ، تمام عالم انسانی بھی ۔ اور تمام عالم وجود بھی ۔

وہ ایک انسان کی ہستی ہو، یا تمام عالم، اسے کسی وقت قرار نہیں۔ اور اس سے خود کو الگ کر کے دیکھیے تو کائنات کی یہ ساری بے قراری، اس کا یہ سارا عمل و حرکت، کسی سمندر کی کثیر وسعت اور افراط کی طرح معنی سے عاری معلوم ہوتے ہیں۔ "ہستی" اور "جوش" کے لفظ رکھ کر ہماہمی اور کثرت کی کیا خوب تصویر کھینچ دی ہے۔ اسی کے برابر یہ ہنر مندی بھی ہے کہ مصرع ثانی میں تین ٹکڑے رکھ کر کثرت اور حرکت کے تاثر کو تقویت پہنچائی ہے۔
ن۔م راشد نے بھی اس طرح کے پیکر کو بڑی کامیابی سے برتا ہے ؎

اے سمندر
میں گنوں گا
دانہ دانہ تیرے آنسو
جن میں اک زخار بے ہستی کا شور!

(نظم: "اے سمندر")

۱۰۷/۳ دونوں مصرعے بہت عمدہ ڈرامائیت کے حامل ہیں۔ لفظ "جلوہ" کا صرف بہت عمدہ ہوا ہے۔ عمر کی خوب صورتی، چمک دمک، تیزی سے گذر خاصیت، یہ سب باتیں "جلوہ" سے ادا ہو گئی ہے۔ "برق" اس پر مستزاد ہے۔ پلک جھپکنے کے عمل کو براہ راست نہ بیان کر کے پہلے مصرعے میں ڈرامائیت پیدا کی ہے، دوسرے مصرعے میں انشائیہ انداز بیان نے ڈرامائی رنگ بھرا ہے۔ پلک اٹھا کے دیکھا تو معلوم ہوا کہ عمر برق جلوہ تھی۔ بجلی چمک کر غائب ہو جاتی ہے، کوئی نشان نہیں چھوڑتی۔ اس اعتبار سے "پایا نہ کچھ اثر" محض ایک آرائشی بیان نہیں، بلکہ عمر کے برق جلوہ ہونے کا ثبوت بن جاتا ہے۔ لفظ کو لفظ سے پیوست کرنا اسے کہتے ہیں۔ دوسرے مصرعے میں "برق جلوہ" نہ کہتے تو پہلے مصرعے کا زور کم ہو جاتا۔ اور اگر پہلے مصرعے

میں "پایا نہ کچھ اثر" نہ کہتے تو "برق جلوہ" کا پورا زور نہ ظاہر ہوتا۔ پھر پلک اٹھاکر دیکھا تو عمر کا کچھ نشان نہ تھا۔ لیکن زندگی تو تھی۔ ورنہ پلک اٹھا کر دیکھنا ممکن نہ ہوتا۔ اس سے معلوم ہوا کہ عمر سے مراد "جوانی" ہے۔ جو ظاہر ہے کہ بہت مختصر معلوم ہوتی ہے۔

۴۱۰۴ بستی کے لوگوں سے نفرت کرنے یا بھاگے بھاگے پھرنے والے شخص کو "خانہ خراب" (جس کا گھر برباد ہو چکا ہو۔ یا جو دوسروں کے گھر برباد کرتا ہو) کہنا بہت خوب ہے۔ دوسرا مصرع تحسینی ہے۔ اس سے یہ اشارہ ملتا ہے کہ بستی کے لوگوں سے الگ تھلگ رہنا کوئی ایسی بری بات نہیں۔ ورنہ میر کو اچھا آدمی نہ کہا جاتا۔ لطف یہ ہے کہ مصرعے میں براہ راست تحسینی بات کوئی نہیں ہے۔ صرف لہجے سے پتہ لگتا ہے کہ میر قابل تعریف شخص ہے۔ پھر یہ بھی معلوم ہوا کہ قابل تعریف ہوتے ہوئے بھی وہ خانہ خراب ہے۔ شاید اچھے لوگوں کا مقدر خانہ خرابی ہی ہوتا ہے۔ پھر خانہ خراب ہونے کی وجہ نہیں بیان کی۔ یہ وجہ عشق کی وحشت بھی ہوسکتی ہے۔ اور مادی دنیا کے کاروبار سود و زیاں سے بے تعلقی اور کنارہ کشی بھی ہوسکتی ہے۔ کہنے والے کے لہجے میں خفیف سا رشک کا شائبہ بھی ہے۔ شعر اصلاً کیفیت کا ہے۔ لیکن اشاروں میں اتنے معنی بھی آ گئے۔

(۱۰۸)

گلو گیر ہی ہو گئی یاوہ گوئی
رہا میں خموشی کو آواز کرتا

یاوہ گوئی = بکواس

۱۰۸/۱ ایک مفہوم میں یہ شعر اظہار کی نارسائی اور داخلی تجربے کو خارجی صورت پہنانے کی کوشش میں ناکامی کا مرثیہ ہے۔ دوسرے مفہوم میں یہ خود اظہار کا مرثیہ ہے، کہ اظہار بے فائدہ اور بے اثر ہے۔ "خموشی" سے مراد وہ داخلی تجربہ اور احساس ہو سکتا ہے جو روح کی گہرائیوں میں قید ہے۔ اور شاعر اسے آواز دینا چاہتا ہے۔ یعنی ظاہر کرنا چاہتا ہے۔ میں اس خاموش تجربے کو آواز کرنے (یعنی آواز کی شکل دینے) کی کوشش کرتا رہا۔ لیکن جو کچھ منھ سے نکلا وہ یاوہ گوئی، یعنی فضول بکواس ہی تھا۔ اس معنی میں کہ تجربے کی شدت اور وسعت اور پیچیدگی کے مقابلے میں۔ وہ الفاظ جو میں اظہار کے لئے استعمال کر سکا وہ اتنے کم زور اور بے حقیقت تھے کہ یاوہ گوئی معلوم ہوتے تھے۔ لیکن زیادہ بولنے سے گلا بیٹھ جاتا ہے۔ اور آواز بند ہو جاتی ہے۔ لہٰذا آخر کار میری یاوہ گوئی نے میرا گلا پکڑ لیا۔ اور میں خاموشی کو آواز کی شکل دینے کی کوشش میں آواز ہی کھو بیٹھا۔ دوسرے مفہوم کے لئے "آواز کرنا" کے محاوراتی معنی ("پکارنا۔ بلانا") بروئے کار آتے ہیں۔ میں جانتا تھا کہ اظہار بے اثر ہے۔ اس لئے میں خاموشی کو پکارتا رہا۔ یعنی مجھے معلوم تھا کہ میں یاوہ گوئی کر رہا ہوں، میرا اظہار کچھ کارگر نہیں ہو رہا ہے۔ اس لئے میں خاموشی کو پکارتا رہا، یعنی کوشش کرتا رہا کہ خاموشی اختیار کروں۔ میرا ارادہ سکوت پورا تو ہوا۔ لیکن یوں کہ میری یاوہ گوئی نے مجھ گلو گرفتہ کر دیا۔ اظہار کا المیہ اس سے بڑھ کر کیا ہو گا کہ اظہار کی کوشش کا نتیجہ خاموشی ہو۔ یا پھر یہ کہ اظہار کی بے اثری معلوم ہو۔ لیکن پھر

بھی ہم اظہار پر مجبور ہوں ، اور خاموشی اختیار بھی کریں تو اس شعوری فیصلے کی وجہ سے نہیں کہ ہمارا اظہار محض یاوہ گوئی ہے ، بلکہ خود یاوہ گوئی کی تکان ہمیں گلو گرفتہ کردے۔ غالب نے شاید ایسے ہی موقع کے لئے کہا تھا ؎

زلف خیال نازک و اظہار بے قرار
یارب بیان شانہ کش گفتگو نہ ہو

لیکن غالب شعر اس قدر تجریدی ہے کہ اظہار کا انسانی المیہ حسیاتی سطح پر نمودار نہیں ہوتا۔ میر کا کاروبار حسیاتی سطح پر ہے۔ پھر غالب ابھی اظہار پر مجبور نہیں ہوئے ہیں ، وہ دعا کر رہے ہیں کہ زلف خیال جو ظاہر ہونے کے لئے بے قرار (یعنی " اظہار بے قرار ") ہے ، بیان کے شانے کے ذریعہ الجھنے اور ٹوٹنے سے بچ جائے۔ اس کے برخلاف ، میر اگلی منزل پر ہیں ، جہاں دعا ناکام ہو چکی ہے اور اب یا تو خاموشی کو آواز بنانے کی سعی ہے ، یا آواز کو خاموش کرنے کی سعی ہے۔ غالب نے یہ شعر نوعمری میں کہا تھا ، اس وقت کے لئے یہی دعا مناسب تھی۔ میر کا شعر پختگیِ عمر کا ہے ، جب ناکامی مکمل ہو چکی ہے۔ غالب کی دعا میں نوجوانی کا والہانہ پن اور پر امیدی ہے ، میر کے اعتراف میں پختہ عمر کا احساس شکست ہے۔

(۱۰۹)

آنکھیں کھلیں تو دیکھا جو کچھ نہ دیکھنا تھا
خواب عدم سے ہم کو کاہے کے تیں جگایا

۱۰۹/۱ "جو کچھ نہ دیکھنا تھا" میں لطیف ابہام ہے۔ نہ دیکھنے والی چیز میدان حشر ہو سکتی ہے۔ میدان حشر کا مواخذہ ہو سکتا ہے۔ (ہو سکتا ہے یہ مواخذہ معشوق کا ہو۔ جس نے دنیا میں اتنے ظلم ڈھائے تھے۔) یہ نہ دیکھنے کے قابل چیز زندگی بھی ہو سکتی ہے۔ یعنی دوبارہ زندہ ہونا پڑا۔ جیسا کہ مندرجہ ذیل شعر میں ہے (دیوان اول) ے

خوف قیامت کا یہی ہے کہ میر
ہم کو جیا بار دگر چاہیئے

ہو سکتا ہے کہ یہ نہ دیکھنے والی چیز دنیا کے لوگ ہوں۔ جن سے پردہ کرنے کے لئے موت کا دامن تھاما تھا۔ شعر میں عجب طرح کا طنطنہ ہے، اور حیات بعد موت کے بارے میں ان تمام دل خوش کن باتوں کا انکار ہے جو مذہبی کتابوں میں لکھی ہوئی ہیں۔ لیکن ایک دل چسپ امکان اور بھی ہے کہ "خواب عدم" سے مراد موت نہ ہو۔ بلکہ عالم ارواح، یعنی عالم ارواح کا سکون ہو۔ اس دنیا میں آنے کے پہلے روحیں عالم عدم میں ہوتی ہیں۔ "پیدا ہونا" کے لئے "آنکھ کھولنا" یا "آنکھیں کھولنا" بھی استعمال کرتے ہیں۔ اس طرح معنی یہ ہوئے کہ ہم عالم ارواح میں آرام سے سو رہے تھے، اس دنیا میں آنکھیں کھولیں تو طرح طرح کے عذاب اور مصیبتیں اٹھانا پڑیں، آخر ہم کو اتنی آرام کی نیند سے کیوں جگایا؟ یعنی وجہ آفرینش کچھ سمجھ میں نہیں آتی، جب آفرینش میں رنج ہی رنج ہے۔ یہ صحیح ہے کہ محاورے میں "خواب عدم" کے معنی "موت" ہیں، "عالم ارواح" نہیں۔ لیکن لغوی اعتبار

ہے اس معنی میں کوئی ایسی قباحت نہیں ہے۔ بلکہ اغلب یہ ہے کہ میر نے یہی معنی مراد لئے ہوں، جیسا کہ انھوں نے دیوان اول میں بھی کہا ہے

ہستی میں ہم نے آکر آسودگی نہ دیکھی
کھلتیں نہ کاش آنکھیں خواب خوش عدم سے

دیوان سوم

ردیف الف

(۱۱۰)

دین و دل کے غم کو آساں ناتواں ہیں لے گیا
یا محبت کہہ کے یہ بار گراں میں لے گیا

خاک و خوں میں لوٹ کر رہ جانے ہی کا لطف ہے
جان کو کیا جو سلامت نیم جاں میں لے گیا

سرگذشت عشق کی تہ کو نہ پہنچا یاں کوئی
گرچہ پیش دوستاں یہ داستاں میں لے گیا

عرصۂ دشت قیامت ہوجائے گا باغ سب
اس طرح سے جو یہ چشم خوں فشاں میں لے گیا

یک جہاں مہر و وفا کی جنس تھی میرے کنے
لیکن اس کو پھیر ہی لایا جہاں میں لے گیا

یک جہاں : بہت بڑی، بہت زیادہ
کنے : پاس

ریختہ کاہے کو تھا اس رتبۂ اعلیٰ میں میر
جو زمیں نکلی اسے تا آسماں میں لے گیا

۱۱۰/۱ جب کوئی بھاری بوجھ اٹھاتے ہیں یا کسی خطرے سے بچنے کی کوشش کرتے ہیں یا کسی مصیبت سے چھٹکارا پانے کی سعی ہوتی ہے تو اکثر مسلمان حضرت علیؑ کو (جنھیں "مشکل کشا" کہا جاتا ہے) "یا علی" کہہ کر پکارتے ہیں۔ اس پس منظر میں "یا محبت" کا نعرہ بہت دل چسپ ہے. خاص کر جب دین بھی گنوا دیا ہے تو حضرت علیؑ کے بجائے محبت کو پکارنا اور بھی مناسب معلوم ہوتا ہے۔ "ناتواں" کے لغوی معنی ہیں "جس میں طاقت نہ ہو"، یہ لفظ "جسم" اور "جان" دونوں کے لئے استعمال ہوتا ہے، اور جان دار اور بے جان، ہر طرح کی چیزوں کے لئے بھی استعمال ہوسکتا ہے۔ اس پس منظر میں خود کو "ناتواں" کہنے سے دونوں طرح کی ناتوانی (جسمانی اور روحانی) کا اشارہ شعر میں آگیا۔ "آساں" اور "ناتواں" کا تقابل خوب ہے، اور یہ نکتہ نہایت لطیف ہے کہ محبت کا سہارا ہو تو اور ہر طرح کا غم برداشت ہوجاتا ہے۔ مزید باریکی یہ کہ دین و دل کے جانے کو بارگراں سے تعبیر کیا ہے۔ عام طور پر تو یہ ہوتا ہے کہ کوئی چیز کہیں سے نکل جائے تو وزن ہلکا ہوجاتا ہے۔ یہاں الٹا معاملہ ہے کہ جسم سے دل گیا اور روح سے دین نکل گیا، اور ان کا جانا بارگراں ثابت ہوا۔

۱۱۰/۲ جان کو نیم جاں لے جانا بہت خوب ہے۔ اشارہ یہ بھی ہے

کہ آدھی جان (یعنی ادھ موئی حالت) کو سلامتی تو کہہ نہیں سکتے. اس لئے اگر بچ کر نکل بھی آئے تو بہرحال سلامت نہ کہلائیں گے۔ معشوق کا وار اوچھا بھی پڑے تو تڑپ تڑپ کر جان دے دینا بہتر ہے۔ "نیم جاں میں لے گیا" میں دوسرا پہلو یہ ہے کہ میں نیم جاں تھا۔ یعنی "نیم جاں" متکلم کی صفت ہے۔ "رہ جانے" اور "لے گیا" میں ضلع کا ربط ہے۔

۱۱۰/۳ "دوستاں" اور "داستاں" کی تجنیس کے علاوہ اس میں یہ نکتہ بھی ہے کہ غیروں سے نہ سہی، دوستوں سے تو امید تھی کہ وہ داستانِ عشق کی گہرائیوں تک پہنچیں گے. لیکن وہ بھی نہ سمجھ پائے۔ یہ ظاہر نہ کرکے کہ یہ کس کے عشق کی داستان ہے (ممکن ہے کسی شخص کی داستان نہ ہو، بلکہ خود عشق کی آفاقی داستان ہو) شعر میں اعلیٰ درجے کی بلاغت پیدا کردی ہے۔ کیوں کہ اس طرح عشق محدود نہ رہا بلکہ عالمی حقیقت بن گیا، اور اپنا ذکر نہ کرنے کے باعث شعر میں خود ترحمی کا بھی شائبہ نہ آنے دیا۔ "میں لے گیا" میں یہ لطف بھی ہے کہ کم سے کم میں تو عشق کے اسرار و رموز سے واقف تھا۔

۱۱۰/۴ قیامت کے ذکر میں رمز اس بات کا ہے کہ مرنے کے بعد بھی آنکھیں خوں فشاں ہیں. یا خوں فشانی اس کثرت کی ہے کہ موت کے بعد بھی اس کا تھمنا ممکن نہیں معلوم ہوتا۔ یہ نکتہ بھی ہے کہ شہیدوں کو کفن نہیں دیتے. بلکہ ان کے خون آلود کپڑوں ہی میں انھیں دفن کرتے ہیں، اور شہید اپنے زخمی بدن پر ہی اٹھائیں جائیں گے۔ متکلم چوں کہ شہید محبت ہے. اس لئے اندیشہ ہوسکتا ہے کہ وہ بھی اپنے زخمی جسم اور خوں

فشاں آنکھ کے ساتھ ہی اٹھایا جائے۔" میں لے گیا" میں ایک لطیف نکتہ یہ ہے کہ شہید محبت کو اپنے اوپر اعتماد ہے کہ اگر وہ چاہے تو خوں فشاں آنکھوں کے ساتھ میدان حشر میں جائے۔ لفظ "باغ" بھی قابل توجہ ہے۔ یہ نہیں کہا کہ لوگ میری خوں فشاں آنکھوں کو دیکھ کر تڑپ جائیں گے، یا خدا کی رحمت جوش میں آجائے گی، یا خدا معشوق سے مواخذہ کرے گا، یا معشوق شرمندہ ہوگا، وغیرہ۔ ان سب متوقع باتوں کو ترک کرکے میر کہتے ہیں کہ میدان حشر میں سرخی ہی سرخی پھیل جائے گی۔ گویا باغ لہلہا اٹھے گا۔ یعنی عشق کی خوں کردگی خود عاشق کے لئے کتنے ہی آزار کا باعث کیوں نہ ہو، لیکن ہوتی تعمیری ہے، کیوں کہ اس کی بدولت دنیا میں تو رنگا رنگی ہے ہی، وہ میدان قیامت کی بھی رنگینی کا باعث ہو سکتی ہے۔ خوب شعر ہے۔

اس مضمون کا ایک پہلو نظیری نے بھی خوب بیان کیا ہے۔ ممکن ہے میر نے نظیری کے یہاں دیکھ کر لکھا ہو اور اس کی بات سے اپنی بات بنائی ہو ؎

چوں بگذرد نظیری خونیں کفن بہ حشر
خلقے فغاں کنند کہ ایں داد خواہ کیست

(جب خونیں کفن نظیری میدان حشر
سے گذرتا ہے تو خلق اللہ پکار اٹھتی
ہے کہ یہ شخص کس کا داد خواہ ہے؟)

۱۱۰/۵ "یک جہاں" کی فارسیت توجہ انگیز ہے۔ دوسرے مصرعے کے "جہاں" اور پہلے مصرعے کے "جہاں" میں ایہام کا ربط ہے۔ "جنس" کی مناسبت سے "پھیر لانا" بہت خوب ہے۔ سوداگر کا مال اگر نہ بکے اور وہ اسے واپس لے آئے تو اسے بھی "پھیر لانا" کہتے ہیں۔ میرے خود "شکارنامۂ دوم" میں لکھا ہے ؎

جواہر تو کیا کیا دکھایا گیا
خریدار لیکن نہ پایا گیا
متاع سخن پھیر لے کر چلو
بہت لکھنؤ میں رہے گھر چلو

شعر زیر بحث کے مضمون کو اسی محاورے کے ساتھ دیوان دوم میں یوں لکھا ہے ؎

اقلیم حسن سے ہم دل پھیر لے چلے ہیں
کیا کریے یاں نہیں ہے جنس وفا کی خواہش

لیکن شعر زیر بحث میں المیاتی وقار کی کیفیت ہے۔ اور سعی و تلاش مسلسل کا اشارہ بھی بہت خوب ہے۔

۱۱۰/۴ "ریختہ" کے معنی "پڑا ہوا، گرا ہوا" کے اعتبار سے "اعلیٰ" بہت خوب ہے۔ "اعلیٰ"، "زمین" اور "آسماں" کی رعایتیں بھی برجستہ ہیں۔ خاص کر "زمیں" اور "آسماں" کی رعایت کو پہلے مصرعے میں "اعلیٰ" کہہ کر خوب نبھایا ہے۔ یہ پوری غزل معنوی اعتبار سے بہت گہری نہیں ہے، لیکن ہر شعر میں بلا کی کیفیت اور روانی ہے۔ غزل کی زمین کا مضمون مومن نے ایک نئے پہلو سے باندھا ہے، اگرچہ اولیت کا شرف میر کو ہے ؎

ایسی غزل کہی ہے یہ جھکتا ہے سب کا سر
مومن نے اس زمین کو مسجد بنا دیا

میر انیس کا مشہور شعر میر سے براہ راست مستعار معلوم ہوتا ہے ؎

بدا ہے فکر ترقی بلند بینوں کو
ہم آسمان سے لائے ہیں ان زمینوں کو

لیکن رعایتوں کے باوجود میر انیس کا پہلا مصرع، اور توجیہ کے ہلکے پن کی وجہ سے مومن کا پہلا مصرع ان دونوں کے مصرع ہائے ثانی کے ہم پلہ نہیں ہیں۔ میر کے

دونوں مصرعے برابر کے ہیں۔ انعام اللہ خاں یقین کے یہاں بھی یہ مضمون خوب بندھا ہے۔ بلکہ ممکن ہے میر نے یقین سے مستعار لیا ہو۔

نہ آیا سرفرو ایدھر یقیں کے فکر عالی کا
زمیں کو ورگرنہ ریختے کی آسماں کرتا

لیکن یقین کے یہاں روانی کم ہے۔ "زمیں" کا لفظ بھی بہت عمدہ نہیں۔ سب سے بڑی بات یہ ہے کہ زمین کو آسمان کرنا محض اکہرا استعارہ ہے۔ جب کہ زمین کو آسمان تک لے جانا تہ در تہ استعارہ ہے۔ اور زندگی سے قریب تر بھی ہے۔

111

بشرے کی اپنے رونق اے میر عارضی ہے
جب دل کو خوں کیا تو چہرے پہ رنگ آیا

111 یہ میر کے ان دھو کے باز شعروں میں سے ہے جنھیں میں ان کا خاص کمال کہتا ہوں۔ دیکھنے میں تو ایسے شعر سادہ، اکہرے اور بعض اوقات بالکل معمولی معلوم ہوتے ہیں، لیکن جب غور کیجیے تو ان میں کئی گتھیاں نظر آتی ہیں۔ مثلاً اس شعر میں پہلا مسئلہ تو یہ ہے کہ عاشق کے چہرے پر رونق کا کیا محل ہے؟ عاشق تو زرد رو اور بے رونق صورت ہوتا ہے۔ میر خود ہی کہہ گئے ہیں ؎

چاہ کا دعویٰ سب کرتے ہیں مانیے کیوں کر بے آثار
اشک کی سرخی زردی منہ کی عشق کی کچھ تو علامت ہو

(دیوان اول)

لہٰذا یا تو متکلم کا عشق سچا نہیں ہے، اس کے دل میں عشق کا درد فی الواقع نہیں ہے، لہٰذا وہ اپنے چہرے کی رونق کے لئے یہ بہانہ بناتا ہے کہ یہ دراصل دل کا خون ہے جو چہرے پر چھلک رہا ہے۔ یا پھر دل کو خون کرنا کمال عاشقی ہے، اس کمال کو حاصل کرنے کے بعد چہرے کا (فرط مسرت یا فخر سے) دمک اٹھنا لازمی ہے۔ اگر دوسری صورت حال ہے تو پھر اسے "عارضی" کیوں کہا؟ اس کے دو جواب ممکن ہیں۔ ایک تو یہ کہ دل کے خون ہو جانے کے بعد زندگی زیادہ دیر باقی نہ رہے گی، جب زندگی ختم ہو گی تو چہرے کی سرخی بھی غائب ہو جائے گی۔ دوسرا جواب یہ ہے کہ دل بار بار تو خون ہونے سے رہا۔ عشق کی یہ شدت اور درد کی یہ کیفیت مستقل نہیں۔ کچھ دیر بعد دل پھر اپنے حال پر آجائے گا اور

چہرے پر وہی زردی واپس آجائے گی۔ لیکن اس بار جو زردی ہوگی وہ ناکامی اور شکست کی بھی ہو سکتی ہے۔ یعنی اس بات کی، کہ عشق کا کمال (جس کی علامت تھی دل کا خون ہو جانا) اب باقی نہیں رہا۔ لیکن لفظ "جب" میں ایک امکان یہ بھی ہے کہ یہ عمل بار بار ہوتا ہے۔ یعنی جب جب دل کو خون کرتے ہیں، تب تب چہرہ گلگوں ہو جاتا ہے۔ "جب دل کو خون کیا" کے بجائے "ہم دل کو خوں کیا" کر دیجئے تو یہ نکتہ واضح ہو جاتا ہے۔ اب چہرے کی رونق عاشق کی خود داری کا تفاعل معلوم ہوتی ہے۔ یعنی وہ یہ نہیں پسند کرتا کہ اس کا چہرہ زرد اور بے رنگ ہو اور لوگ اس کو نگاہ ترحم سے دیکھیں۔ اس لئے وہ بار بار اپنے دل کو خون کرتا ہے، تاکہ لوگ اس دھوکے میں رہیں کہ اس کو کوئی غم نہیں ہے، یا اگر ہے بھی تو وہ اس کی برداشت کے باہر نہیں ہے۔ اب تخاطب کے ذریعہ پیدا ہونے والے امکان پر غور کیجئے۔ شعر میں دو کردار ہیں۔ ایک تو متکلم (جو عاشق ہے) اور دوسرا میر۔ عاشق کے چہرے پر سرخی دیکھ کر میر سوال کرتے ہیں کہ ہم نے تو سنا تھا عشق میں لوگوں کا رنگ اڑ جاتا ہے۔ لیکن تمہارے چہرے پر اتنی رونق کیوں ہے؟ ممکن ہے میر (یعنی سوال کرنے والے) کو خیال ہو کہ عشق اتنی بڑی مشکل نہیں ہے جیسی کہ لوگ سمجھتے ہیں۔ یا شاید اس کو خیال ہو کہ عاشق کا جذبہ کامل نہیں ہے، ورنہ اس کے چہرے پر رنگ کیوں ہوتا۔ اس سوال کے جواب میں متکلم کہتا ہے کہ میاں یہ رونق تو عارضی ہے، جب دل کو خون کیا ہے تب یہ رنگ آیا ہے۔ یعنی وہ کنائے کی زبان میں کہتا ہے کہ میاں عشق کو کھیل نہ سمجھو، اس میں دل خون کرتے ہیں تاکہ زندگی کے آثار پیدا ہوں۔ اب یہیں سے یہ نکتہ پیدا ہوتا ہے کہ عشق میں زندگی کے آثار پیدا کرنے کا طریقہ صرف یہ ہے کہ دل کو خون کیا جائے، یعنی ایسا کام کیا جائے جس کی وجہ سے زندگی ہی ختم ہو جاتی ہے۔ یا اگر ختم

نہیں ہوتی تو خطرے میں ضرور پڑ جاتی ہے۔ ویسے یہ شعر خود کلامی بھی ہو سکتا ہے۔ یعنی میر نے آئینے میں اپنا چہرہ دیکھا اور اس کی سرخی دیکھ کر خود ہی سے کہا کہ بھائی یہ سب تو دل کے خون ہو جانے کا فیض ہے۔ اپنی محنت ٹھکانے لگی. دل خون ہوا۔ لیکن یہ سب رونق چند روزہ ہے، کیوں کہ اب تم تھوڑی ہی دیر کے مہمان ہو۔ اگر یہ سوال اٹھے کہ دل کے خون ہونے اور چہرے کی سرخی میں کیا تعلق؟ تو اس کا جواب یہ ہے کہ دل ہی کے ذریعہ خون سارے بدن میں دوڑتا ہے، اگر دل خون ہو جائے تو سرخی کا بڑھنا لازمی ہے۔ لیکن اس کا ایک طبی جواب بھی ہے۔ عام طبی مشاہدہ ہے کہ جن لوگوں کو hypertension ہوتا ہے (اور یہ دل کی ایک بیماری ہے)، ان کے چہرے پر سرخی بڑھ جاتی ہے۔ ایسے چہرے کو اصطلاح میں florid (پھول کے رنگ کا) کہا جاتا ہے۔ اب رعایت پر غور کیجیے۔ "عارضی" بمعنی "جو مستقل نہ ہو"، لیکن "عارض" کے معنی "رخسار" بھی ہیں۔ لہٰذا چہرے کی سرخی کو "عارضی" کہنے میں ایک اور لطف بھی ہے۔ شعر کا ہے کو ہے، نگار خانہ ہے۔ خلیل الرحمٰن اعظمی نے اس مضمون کو اٹھایا ہے۔ لیکن ان کا مصرع اولیٰ پوری طرح کارگر نہ ہوا ؎

لوگ کیا ڈھونڈ رہے ہیں مری پیشانی پر
رنگ آتا ہے یہاں اپنا لہو پینے سے

(۱۱۲)

دل اگر کہتا ہوں تو کہتا ہے وہ یہ دل ہے کیا
ایسے ناداں دلربا کے ملنے کا حاصل ہے کیا

جاننا باطل کسو کو یہ قصور فہم ہے
حق اگر سمجھے تو سب کچھ حق ہے یاں باطل ہے کیا

ہم تو سو سو بار مر رہتے ہیں ایک ایک آن میں
عشق میں اس کے گذرنا جان سے مشکل ہے کیا

۱۱۲/۱ شعر نسبتاً معمولی ہے، لیکن مکالمے کے رنگ اور صرف و نحو کے چابک دست استعمال نے اس میں بھی ایک بات پیدا کر دی ہے۔ پہلے مصرعے میں حسب ذیل امکانات ہیں (۱) میں معشوق کے سامنے لفظ "دل" کہتا ہوں تو از راہ نخوت یا نادانی پوچھتا ہے کہ "دل کیا ہوتا ہے؟" (۲) میں معشوق کے سامنے اپنا دل لے جاتا ہوں اور کہتا ہوں دیکھو میرا دل ہے، تو وہ کہتا ہے کہ یہ دل ہے؟ کیا دل اسی کو کہتے ہیں؟ (یعنی وہ حقارت سے کہتا ہے۔) (۳) میں معشوق سے کہتا ہوں "دل؟"، یعنی پوچھتا ہوں کہ تم دل کو جانتے ہو؟ یا تم نے ہمارا دل کیا کیا؟ تو معشوق حیران ہو کر پوچھتا ہے کہ دل کیا چیز ہے؟ (۴) میں معشوق سے کہتا ہوں "دل؟" یعنی پوچھتا ہوں کہ تم دل کے بارے میں جانتے ہو؟ کیا تمھارے پاس دل ہے؟ (یعنی میرا دل ہے؟ یا کیا تم دل والے ہو، یا تمھارے پہلو میں دل ہے کہ نہیں؟) تو معشوق کہتا ہے "دل؟ کیا میرے پاس دل ہے؟" (۵) یا معشوق جواب میں

کہتا ہے کہ "یہ دل (یعنی تمہارا دل) کیا ہے، میرے پاس ایسے ایسے بہت سے دل ہیں۔" دوسرے مصرعے میں "کے ملنے" کے دو مفہوم ہیں۔ ایک تو "ملاقات ہونا" اور دوسرا "حاصل ہونا"۔ اور چوں کہ پہلے مصرعے میں ایسے کئی امکانات ہیں کہ دل ابھی عاشق ہی کے پاس ہے، اس لئے معشوق کو "دلربا" کہنا خالی از لطف نہیں۔ معشوق کو "نادان" کہنے میں یہ پہلو بھی ہے کہ معشوق واقعی الھڑ ہے۔ اور یہ بھی کہ وہ ناسمجھ ہے، عاشق کے دل کی قدر نہیں جانتا۔

۱۱۲/۲ یہ شعر علم و عرفان کی اس منزل پر واقع ہوا ہے جہاں ویدانت اور وحدت الوجود کی سرحدیں مل جاتی ہیں۔ ویدانت کی رو سے خدا ایک لامتناہی وجود اور لامتناہی شعور ہے، اور اس میں ہر وجود اور ہر شعور موجود ہے۔ اس خیال کی رو سے حق اور باطل، وجود اور غیر وجود، یہ سب بے معنی ہیں۔ کیونکہ یہ سب چیزیں اس لامتناہی شعور کا حصّہ ہیں جو تمام کائنات پر حاوی ہے۔ "آتمن" میں سب کچھ ہے، وہ ہر چیز کا مبدا اور ماوا ہے۔ انسانی آتمن بھی اسی کا حصہ ہے۔ وحدت وجود کی رو سے اشیا، جس حد تک وہ موجود ہیں، ذات حق کا حصّہ ہیں۔ میر کے دوسرے مصرعے میں "حق اگر سمجھے" سے مراد یہ ہے کہ اگر کوئی شخص حقیقت کو سمجھے۔ پھر یہ بھی مراد ہے کہ اگر کوئی شخص خدا کو سمجھے (یعنی "حق" بمعنی "خدا")۔ لیکن اگر اس مفہوم کو ایک اور طرف لے جائیں تو اس سے دو اور معنی برآمد ہوتے ہیں۔ ان کی رو سے یہ شعر وحدت الوجود یا ویدانت کا شعر نہیں رہ جاتا۔ "حق اگر سمجھے" یعنی اگر کوئی شخص خدا مان لے۔ یعنی یہ سب تو محض فرض کرنے اور سمجھ لینے کی بات ہے، تم اگر چاہو تو ہر چیز کو حق سمجھ لو۔ ایسی صورت

میں کوئی چیز باطل نہیں۔ عقیدے کی قوت ہر چیز کو خدا بنا دیتی ہے۔ اس مفہوم کی رو سے "حق" یا "خدا" انسان کی تخلیق ہے۔ انسان خود کو کائنات میں تنہا محسوس کرتا ہے، اس لئے وہ کسی ایسی ہستی کی تلاش کرتا ہے جس کا رشتہ سب سے ہو اور جو خود انسان کا بھی رشتہ کائنات سے استوار کر دے۔ اس لئے وہ خدا کا تصوّر خلق کرتا ہے اور مظاہر فطرت، شجر حجر، مطلق تجرید، کسی نہ کسی چیز کو خدا مان لیتا ہے۔ لہٰذا اگر تم ماننا چاہو تو ہر چیز خدا ہے، ہر چیز حق ہے۔ باطل کچھ نہیں۔ اس تشریح کی رو سے یہ شعر عارفانہ نہیں، بلکہ روشن خیال دہریت liberal atheism کا شعر بن جاتا ہے۔ "حق اگر سمجھے" کی تیسری تشریح یہ ممکن ہے کہ کوئی عقیدہ جھوٹا نہیں، سب اپنی اپنی جگہ سچے ہیں۔ یہ ہماری سمجھ کی کمی ہے کہ کسی کو کافر اور کسی کو مومن کہتے ہیں، سب کا راستہ ایک ہے۔ اگر تمہاری سمجھ کا پھیر نہ ہو اور تم صحیح طریقے سے سمجھو تو سب سچ ہے۔ اس تشریح کی رو سے یہ شعر روشن خیال انسان دوستی liberal humanism کا شعر بن جاتا ہے۔ روشن خیال انسان دوستی بنیادی طور پر خدا کی منکر ہے، لیکن ہر ایک کو اپنا عقیدہ رکھنے کا حق دیتی ہے۔ شعر میں یہ سب باریکیاں "حق اگر سمجھے" کی بے پناہ بلاغت کے باعث ہیں۔ اگر اس کا مفہوم یہ لیا جائے کہ "اگر تم واقعی خدا کو سمجھتے ہو" تو یہ شعر عارفانہ اور ویدانتی ہے۔ اگر مفہوم یہ لیا جائے کہ "اگر تم حق سمجھ لو" تو یہ شعر liberal atheist ہے۔ اور اگر مفہوم لیا جائے "اگر تم ٹھیک سے سمجھو" تو یہ شعر روشن خیال انسان دوستی کا حامل بن جاتا ہے۔ آخری مفہوم کو liberal humanist رنگ دیئے بغیر بھی ادا کر سکتے ہیں، یعنی یہ شعر صلح کل اور تمام مذاہب کی سچائی کے مضمون کا بھی حامل کہا جا سکتا ہے۔ یعنی کوئی ضروری نہیں کہ میر کو روایتی humanism سے آگاہ فرض کر لیا جائے (اگرچہ اس کی مثالیں اسلامی فکر میں بھی ملتی ہیں۔) ہم یہ کہہ

سکتے ہیں کہ یہ شعر انسان دوستی کے عام نظریے کو پیش کرتا ہے۔ جس کی رو سے تمام مذاہب سچے ہیں، کیوں کہ ان کی اصل اور ان کی منزل ایک ہے۔ بہرحال، جس طرح بھی دیکھیے، شعر غیر معمولی ہے۔

۱۱۲/۳ "آن" بمعنی "ادا" بھی ہے، اور بمعنی "لمحہ" بھی ہے۔ ایک طرح سے دیکھیے تو یہ شعر خوش طبعی کا شعر ہے۔ جس میں "مرنے" یا "مرہنے" کے محاوراتی معنی ("عاشق ہونے") سے فائدہ اٹھایا گیا ہے۔ لیکن اسی خوش طبعی کے نتیجے میں ایک سنجیدہ قول محال بھی پیدا ہوتا ہے۔ کیوں کہ اگر معشوق کی چاہ میں جان سے گذرنا مشکل نہیں تو مر کیوں نہیں جاتے؟ سو سو بار مر رہنے سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ مرنا مشکل نہیں، لیکن مرتے پھر بھی نہیں۔ لہٰذا یا تو مرنا بہت مشکل ہے، یا پھر مرنا چاہتے ہی نہیں۔ بلکہ اس کی ایک ایک ادا پر سو سو بار مرمٹنے کے لطف کو مسلسل اٹھانا چاہتے ہیں۔ اگر صوفیانہ رنگ میں لے جایئے تو "کشتگان خنجر تسلیم" کی طرح ہر ہر لمحہ مرنے اور جی اٹھنے کی کیفیت کی طرف اشارہ ملتا ہے۔ مشہور ہے کہ مندرجہ ذیل شعر کی سماعت کے وقت حضرت قطب الدین بختیار کاکی نے اپنی جان کو سپرد حق کیا تھا؎

کشتگان خنجر تسلیم را
ہر زماں از غیب جانے دیگراست

(وہ لوگ جو خدا کی مرضی کے سامنے سر جھکانے
کے خنجر کے کشتہ ہیں۔ ان کو ہر لمحہ غیب سے نئی جان
عطا ہوتی ہے۔ یعنی وہ ہر لحظہ مرتے ہیں اور ہر لحظہ جیتے ہیں)

سچا عاشق ہر لمحہ اپنی جان معشوق کی خدمت میں پیش کرتا ہے اور ہر لمحہ اس کو نئی زندگی عطا ہوتی ہے۔

(۱۱۳)

نوبت ہے اپنی جب سے یہی کوچ کا ہے شور
بجنا سنا نہیں ہے کبھو یاں مقام کا

مقام بجنا: قافلے کے ٹھہرنے کا گھنٹہ بجنا

۱۱۳/۱ لفظ "یہی" کا زور قابل داد ہے۔ "یہی" یہاں پر اسم اشارہ کا بھی کام کر رہا ہے اور حرف تاکید کا بھی اور حرف حصر کا بھی (یعنی اس کے ذریعہ کوچ کے شور کی نوعیت ظاہر ہوتی ہے۔) لفظ "وہی" بھی بے محل نہ ہوتا، لیکن اس میں "یہی" کے اتنی معنویت نہیں ہے۔ "یہی" میں نزدیکی کا بھی اشارہ شامل ہے۔ گویا کوچ کا گھنٹہ بالکل سر ہی پر بج رہا ہے۔ ظاہر ہے کہ سر پر بجنے کا نتیجہ یہ بھی ہے کہ یکسوئی حاصل نہیں ہو سکتی۔ کوچ کا خیال پریشان کرتا ہے اور سر پر کوچ کا شور کسی کام کی طرف متوجہ بھی نہیں ہونے دیتا۔ لفظ "نوبت" میں بھی دو پہلو ہیں۔ "نوبت" کے ایک معنی ہیں "زمانہ، عہد" لہٰذا جب سے ہمارا زمانہ آیا ہے، تب سے کوچ ہی کوچ کا شور ہے۔ "نوبت" اس گھنٹے کو بھی کہتے ہیں جو وقت کے گذرنے کا اعلان کرتا ہے۔ اسی اعتبار سے "نوبت" محض "وقت" کے معنی میں بھی آتا ہے۔ یعنی یہاں صرف کوچ کا وقت ہے۔ ہماری نوبت محض گذرنے کا اعلان کرتی ہے، شروع ہونے کا نہیں۔ کسی کی نوبت بجنا کے معنی "کسی کا تسلط ہونا" بھی ہوتے ہیں۔ لہٰذا یہ اشارہ بھی موجود ہے کہ ہم اپنے وقت کے حاکم ہیں، اس زمانے میں ہماری حکومت ہے، لیکن ہم وقت پر قابو نہیں پا سکتے۔ دوسرے مصرعے میں کنایہ بھی خوب ہے۔ یعنی یہ نہیں کہا ہے کہ کوئی ٹھہرتا نہیں، بلکہ یہ کہا ہے کہ یہاں قافلے کے قیام کا گھنٹہ بجنا ہم نے کبھی سنا نہیں۔ اسی سے یہ بات بھی نکلتی ہے کہ ممکن ہے اوروں نے سنا ہو اور ٹھہر

گئے ہوں۔ لیکن ہم نے سنا نہیں۔ ہمارے لئے کوچ اور سفر ہی ہے، قیام نہیں ہے۔ پورے شعر میں عجب ڈرامائی کیفیت ہے۔ ڈرامائیت کے باعث ذاتی تجربہ اور اجتماعی تجربہ دونوں پوری شدت سے سامنے آگئے ہیں اور ایک کو دوسرے سے الگ نہیں کیا جاسکتا۔

۱۱۴

سینہ کوبی سے طپش سے غم ہوا
دل کے جانے کا بڑا ماتم ہوا

ہم جو اس بن خوار ہیں حد سے زیاد
یار یاں تک آن کر کیا کم ہوا

جسم خاکی کا جہاں پردہ اٹھا
ہم ہوئے وہ میر سب وہ ہم ہوا

۱۱۴/۱ مطلع برائے بیت ہے۔

۱۱۴/۲ "خوار" اور "کم" میں بہت دلچسپ رعایت معنوی ہے۔ یہ میر کے خاص مزاج کو ظاہر کرتی ہے۔ "خوار" کے معنی "حقیر" اور "کم" بھی ہیں۔ اور "کم" کے معنی "خوار" اور "حقیر" بھی ہیں۔ بعض نے "کم شدن" کے معنی "ناکام ہونا"، "ناکافی ثابت ہونا" بھی بتائے ہیں۔ دلچسپی کا یہ پہلو مزید ہے۔ اب شعر کے معنی پر غور کیجئے۔ بظاہر تو یہ کہا گیا ہے کہ معشوق کے بغیر ہم تو حد سے زیادہ خوار ہیں، لیکن معشوق بھی ایک بار ہمارے پاس آیا تھا، اور پھر اس کو کیا کیا خواری نصیب نہ ہوئی۔ ظاہر ہے کہ یہ بات تو عیب معلوم ہوتی ہے کہ معشوق قدم رنجہ فرمائے۔ اور یہ بات تو عیب تر ہے کہ قدم رنجہ فرمانے کی وجہ سے ذلیل و خوار ہو۔ اس گتھی کا حل یہ ہے کہ معشوق کہیں آیا نہ گیا، وہ تو بس اس حد تک "آیا" ہے کہ ہمارے پاس نہ آیا۔ یعنی اس نے ہمارے یہاں آنے

سے بالارادہ گریز کیا۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ ہم (اپنی نظروں میں، دنیا کی نظروں میں، معشوق کی نظروں میں) حقیر یا ذلیل ہیں۔ لیکن معشوق کا ہمارے پاس نہ آنا۔ یعنی اس حد تک پہنچنا کہ بالارادہ اور جان بوجھ کر ہم کو ذلیل کرنا، یہ بھی اس کے لئے توہین کی بات ہے۔ ہم جیسوں کے وجود کا اقرار کرنا اس کے دون مرتبہ ہے۔ اس نے ہمارے وجود کا اقرار کیا تو گویا اپنی توہین کی۔۔یہی احسان اس کا کیا کم ہے کہ اس نے ہماری خاطر اپنی توہین برداشت کی۔ لہجہ اور مضمون دونوں میں ابہام خوب ہے۔ چنانچہ یہ بہ یک وقت عاشقانہ عاجزی کا شعر بھی ہے اور طنز کا بھی۔ اب دوسرے پہلوؤں پر غور کیجئے۔ معشوق واقعی ایک بار ہمارے پاس آکر چلا گیا۔ ہم اس کے بغیر حد سے زیادہ ذلیل اور کم مرتبہ ہیں، یعنی بری حالت میں ہیں۔ لیکن معشوق جو ہمارے پاس آیا تو اس کی بھی تو بدنامی ہوئی۔ لہذا ہمیں یارائے شکایت نہیں۔ اس مفہوم کی رو سے "جو" حرف شرط ٹھہرتا ہے۔ یعنی "اگر" کے معنی دے رہا ہے۔ اگر "جو" کو "چونکہ" کے معنی میں لیا جائے تو مفہوم یہ بنتا ہے کہ چوں کہ ہم معشوق کے بغیر حد سے زیادہ خوار ہیں۔ اس لئے جب معشوق ہمارے پاس آئے گا تو کیا کم خوار ہوگا؟ اس لئے اس کا نہ آنا ہی بہتر ہے۔ ایک پہلو یہ بھی ہے کہ ہم وہ ہیں جو اس کے بغیر حد سے زیادہ خوار ہیں، معشوق یہاں تک آکر کچھ کم تو نہ ہو جاتا۔ یعنی اس کی شان کو بٹا نہ لگ جاتا۔ حد سے زیادہ خوار تو ہم ہیں، معشوق کو اب بھلا کون سی خواری نصیب ہوتی؟ ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ ہماری خواری اس کی جدائی سے وابستہ ہے، اور اس کی ذلت ہمارے ملنے سے وابستہ ہے۔ کاروبار عشق میں کسی ایک شریک کی ذلت ضرور ہوتی ہے۔

۱۱۴/۳ "وہ سب ہم ہوا" کا فقرہ قابل لحاظ ہے۔ "سب" کے معنی "سارے کا سارا" بھی ہو سکتے ہیں اور "پوری طرح" بھی۔ یعنی کیفیت اور کمیت دونوں کے لحاظ سے ہم ہیں اور اس میں کوئی فرق نہ رہا۔ "وہ" سے مراد معشوق بھی ہوسکتا ہے اور خدا بھی۔ اگر معشوق مراد ہے تو یہ کنایہ بھی ہوسکتا ہے کہ جب دونوں اپنے جسم خاکی سے آزاد ہوں گے تب ہی آپس میں وصال ممکن ہے۔ معشوق سے ملنے کا مضمون ہو یا خدا سے ملنے کا، متکلم کے لہجے میں رنج کا شائبہ تک نہیں کہ موت سے پہلے وصال نہ ہوگا۔ بلکہ لہجے میں غضب کا تیقن اور طمانیت ہے۔ ماضی لکھ کر مستقبل مراد لینے کا روزمرہ (ہم ہوئے وہ = ہم وہ ہو جائیں گے۔ وہ ہم ہوا = وہ ہم ہو جائے گا) بڑی برجستگی سے استعمال کیا ہے۔ اس میں تیقن کے علاوہ یہ بھی پہلو ہے کہ ایسا ہونے میں کچھ دیر نہ لگے گی۔ ادھر جسم خاکی کا پردہ اٹھا، ادھر یہ کام ہوا۔ "خاکی" اور "جہاں" (بمعنی "دنیا") میں ضلع کا لطف بھی ہے۔ یہ مضمون بھی میر کا اپنا ہے، کیوں کہ صوفیوں کے اعتبار سے یہ تو ممکن ہے کہ انسان کسی نہ کسی منزل پر خدا سے مل جائے اور اپنی ہستی کو فنا کر ڈالے۔ یہ زندگی میں بھی ممکن ہے اور زندگی کے بعد بھی۔ لیکن مطلوب کا طالب کی ہستی میں بدل جانا صوفیا سے ثابت نہیں ہے۔ اور نہ شرعی اعتبار سے صحیح ہے۔ مشہور مقولہ ہے کہ "العشق نارٌ یحرق ماسوا لمطلوب۔" (عشق ایسی آگ ہے جو مطلوب کے سوا ہر چیز کو، یعنی ہر اس چیز کو جو مطلوب نہیں ہے، خاک کر دیتی ہے۔) ممکن ہے میر نے یہ شعر ایسے عالم میں کہا ہو، یا اس شعر میں اس عالم کی کیفیت کا اظہار کرنا چاہا ہو جسے صوفیوں کی زبان میں "سکر" (نشے کی مدہوشی) کہتے ہیں۔ حضرت بایزید بسطامی سے مشہور ہے کہ ایک بار کسی غیر معمولی محویت اور جذب کے عالم میں ان کی زبان سے نکل گیا۔ "سبحانی ما اعظم شانی۔" (میں پاک ہوں، میری شان

کتنی بڑی ہے!) ظاہر ہے کہ شریعت ظاہری کے اعتبار سے یہ کفر ہے۔ مجدد صاحب نے عالم سکر میں کہی ہوئی ان باتوں کے بارے میں اپنے مکتوبات میں لکھا ہے کہ ایسے الفاظ جو بزرگوں کے منھ سے نکل گئے ہیں، انھیں ان کے احوال کے توسط سے دیکھنا چاہیے اور ان کے کمال کو ایسی گفتگوؤں سے الگ ہٹ کر خیال کرنا چاہیے۔ میر نے "جسم خاکی" کے پردے کا ذکر کرکے ایک طرح کا پردہ رکھ لیا ہے۔ یعنی وہ طالب و مطلوب کے ایک ہونے کی بات عالم ارواح کے حوالے سے کر رہے ہیں۔ شرعی حیثیت سے یہ شعر جیسا بھی ہو، لیکن اس کے لہجے میں مکاشفے کی شان بہرحال ہے۔ اسی مضمون کو ذرا کم رتبہ کرکے یوں کہا ہے ؎

ایک تھے ہم وے نہ ہوتے ہست اگر
اپنا ہونا بیچ میں حائل ہوا

(دیوان دوم)

ملاحظہ ہو غزل ۲۵۶۔

۱۱۵

آگ کھا جاتی ہے خشک و تر جو اس کے منھ پڑے
میں تو جیسے شمع اپنے ہی تئیں کھاتا رہا

۱۱۵/۱ مضمون بہت دہشت ناک ہے اور پہلے مصرعے کا پیکر بے حد ہیبت انگیز ہے۔ لیکن خود متکلم کا لہجہ کس قدر باوقار ہے۔ تکلیف یا رنج کا شائبہ تک نہیں۔ خود ترحمی دور کی بات ہے۔ پھر لطف یہ ہے کہ خود کو شمع سے تشبیہ دے کر اپنی وقعت کا تصور بھی قائم کر دیا۔ کیوں کہ شمع سیاہی کو دور کرتی ہے، خود جلتی ہے اور گھلتی ہے لیکن دوسروں کو آرام پہنچاتی ہے۔ پھر روشنی علامت ہے نیکی کی اور پاکیزگی کی۔ لہٰذا خود کو شمع کے مانند بتا کر اپنی روحانی برتری کا تصور بھی پیدا کر دیا۔ "آگ کھا جاتی ہے" کے اعتبار سے "منھ پڑے" بہت مناسب ہے۔ اور "منھ پڑے" کا محاورہ آگ کی بے روک ٹوک تباہ کاری کو بڑی خوب صورتی سے ظاہر کرتا ہے۔ پہلے مصرعے کا پیکر ایسا پر اثر ہے کہ نظروں میں جنگل کی آگ کی تصویر، یا کسی گنجان آبادی میں مکان اور دکان جلا کر خاک کرتی ہوئی کسی بے قابو آگ کی تصویر پھر جاتی ہے۔ پھر "خشک و تر" کہہ کر بوڑھے جوان، لکڑی، شہتیر اور درخت، سبزہ زار اور صحرا، سب کی نمائندگی کر دی۔ آگ کی حشر سامانی کے مضمون کے لئے میر سوز نے بھی شعر زیر بحث کے مصرع اولیٰ سے ملتا جلتا پیکر تلاش کیا ہے۔ لیکن ان کا شعر یک سطحی ہے ؎

جلنے سے میرے کیا اسے پرواہ جل گیا
شعلے کو کب ہے غم جو پر کاہ جل گیا

لیکن میر سوز کے یہاں ایک کیفیت تو ہے۔ آتش نے میر کا پیکر

براہ راست اٹھالیا اور" خشک وتر" کا فقرہ بھی لے لیا۔ لیکن شعر کہا نہایت خشک اور بے لطف ہے

مومن و کافر کا قاتل ہے ترا حسن شباب
آتش افروختہ یکساں ہے خشک وتر کے ساتھ

شعر میں غیر ضروری الفاظ نے پیکر کو کمزور کردیا۔ اور مضمون جو بندھا وہ نہایت مبتذل۔ مضمون آفرینی ہر ایک کے بس کی بات نہیں۔ میر کو دیکھئے کہ مضمون بھی نکالا اور مصرع ثانی میں "تو" اور "ہی" جیسے ننھے منے لفظوں سے کتنا کام لے لیا۔ آتش نے فارسی الفاظ بھردیئے لیکن "مومن وکافر" اور "خشک وتر" کی رعایت کے سوا کچھ حاصل نہ کیا۔ اب دیکھئے ابو طالب کلیم ہمدانی نے شعلے کی تباہ کاری کے پیکر کو سیلاب کی تباہ کاری سے منسلک کرکے کیا عمدہ شعر کہا ہے۔ میر کا شعر داخلی اور کیفیاتی ہے اور کلیم کا خوشہ چیں نہیں ہے، لیکن دونوں کا تقابل بہت دلچسپ ہوگا

در رہ عشق جہاں سوز چہ شاہ وچہ گدا
حکم سیلاب بہ ویرانہ و آباد رود
(عشق جہاں سوز کی راہ میں بادشاہ کیا
اور گدا کیا؟ سیلاب کا حکم تو ویرانہ
اور آبادی پر یکساں چلتا ہے۔)

میر کے یہاں پیکروں کا وہ امتزاج نہیں ہے جو کلیم کے یہاں نظر آتا ہے اور جو شیکسپیئر کی بھی ایک خصوصیت ہے۔ لیکن میر نے ذاتی واردات کو جس شدت اور فوری تاثر کے ساتھ نظم کیا ہے، اور ان کے مصرع اولیٰ میں جو زبردست پیکر ہے، وہ کلیم کے یہاں نہیں ہے۔ قائم چاندپوری نے "خشک وتر" کا التزام رکھتے ہوئے عمدہ شعر کہا ہے

خشک و تر پھونکتی پھرتی ہے سدا آتش عشق

بچیو اس رنج سے اے پیر و جواں سنتے ہو

دوسرے مصرعے میں تخاطب بھی خوب ہے اور "خشک و تر" کے اعتبار سے "پیر و جواں" میں استعارہ اور لف و نشر کا لطف ہے۔ پہلے مصرعے میں "پھونکتی پھرتی ہے" بھی خوب کہا ہے۔ لیکن میر کے یہاں ذاتی تجربے یا کم سے کم واحد متکلم کے بیان کا جو پہلو ہے وہ قائم کے شعر سے بہت بہتر اور بلند ہے۔ قائم کے یہاں منادی میں لطف ہے۔ لیکن تھوڑا سا تصنع بھی محسوس ہوتا ہے۔ متکلم کی شخصیت کو واضح نہ کرنے کی وجہ سے قائم کا پہلا مصرع فوری شدت تجربہ کے مرتبے سے گر گیا ہے۔ میر کا شعر ہر طرح مکمل ہے۔

۱۱۶

لڑکے جہان آباد کے یک شہر کرتے ناز
آجاتے ہیں بغل میں اشارہ جہاں کیا

۱۱۶/۱ "یک شہر" کا محاورہ غالب کے اس شعر کی وجہ سے بہت مشہور ہوا ہے ؎

اب میں ہوں اور ماتم یک شہر آرزو
توڑا جو تو نے آئینہ تمثال دار تھا

اس میں کوئی شبہ نہیں کہ غالب کا شعر لاجواب ہے۔ لیکن "جہاں آباد" (جو ایک شہر ہے) کے اعتبار سے "یک شہر" میں جو لطف ہے۔ وہ غالب کے یہاں نہیں ہے، کیوں کہ غالب کے شعر میں شہر، بستی، یا کسی آبادی کا تلازمہ نہیں ہے اور "یک شہر" مجرد استعمال ہوا ہے۔ میر کا شعر ان کی شوخی اور ظرافت پر دلالت کرتا ہے۔ لیکن ممکن ہے کہ اس میں ان لڑکوں پر کچھ طنز بھی ہو جو یوں تو بہت ناز کرتے ہیں، لیکن اشارہ کرو تو بغل میں آ بھی بیٹھتے ہیں۔ "ناز کرنا" کے معنی تو "غمزہ کرنا، اترانا، غرور کرنا، استغنا کرنا" وغیرہ ہیں، لیکن صرف "ناز" کے معنی "اختلاط" یا "لگاوٹ اور محبت کی باتیں" وغیرہ بھی ہیں۔ لہٰذا وہ لڑکے جو اتراتے اور غرور کرتے ہیں، اختلاط پر آمادہ بھی ہیں۔ روزمرہ کے تلفظ سے فائدہ اٹھا کر "جہان آباد" کو "جہانہ باد" نظم کرکے میر نے اجتہادی کارروائی کی ہے۔ افسوس کہ بعد کے لوگوں نے اس طرح کی آزادیوں کو ترک کر دیا۔ شعر زیر بحث میں "جہانہ باد" کی وجہ سے مصرعے کا لہجہ گفتگو سے قریب اور اس کی فضا بے تکلف ہو گئی ہے۔ اس بے تکلفی کا اثر پوری طرح محسوس کرنا ہو تو میر ہی کا یہ شعر دیکھیے جس میں "جہان آباد" صحیح تلفظ

کے ساتھ نظم ہوا ہے ؎

اب خرابہ ہوا جہان آباد
ورنہ ہر اک قدم پہ یاں گھر تھا

(دیوان اول)

مصرع اولیٰ میں تاسف اور درد کی جو کیفیت ہے وہ "جہان آباد" کو بدلے ہوئے تلفظ سے نظم کرنے پر فوراً غائب ہو جاتی ہے۔ ع

اب خرابہ جہان آباد ہوا

یہاں چوں کہ بے تکلفی کا محل نہیں ہے۔ اس لئے عوامی تلفظ گراں اور بے جوڑ معلوم ہوتا ہے۔ یہاں رسمی تلفظ کی ضرورت تھی۔ اس لئے میر نے ایسا ہی نظم کیا۔ شعر زیر بحث میں بے تکلفی کی ضرورت تھی۔ اس لئے عوامی تلفظ رکھا۔ ذرا ذرا سے شعروں میں بھی شعر گوئی کا وہ شعور میر کے یہاں ملتا ہے جو بہت سے استادوں کے یہاں ان کی "اہم ترین تخلیقات" میں بھی نظر نہیں آتا۔

(١١٧)

جہاں میں میرے کاہے کو ہوتے ہیں پیدا
سنا یہ واقعہ جن نے اسے تاسف تھا

١١٧/١ اس شعر کے نکات اور غالب کے شعر سے

اسد اللہ خاں تمام ہوا
اے دریغا وہ رند شاہد باز

سے اس کے موازنے کے لیے ملاحظہ ہو دیباچہ۔ شیخ ابراہیم ذوق کا شعر بھی آپ کے ذہن میں ہو گا سے

کہتے ہیں آج ذوق جہاں سے گذر گیا
کیا خوب آدمی تھا خدا مغفرت کرے

ذوق کے شعر میں "کہتے ہیں" کا فقرہ خوب ہے۔ اس سے شعر کی ڈرامائیت اور ذوق کی بے چارگی اور تنہائی کے تاثر میں اضافہ ہوتا ہے۔ لیکن "کیا خوب آدمی" کہہ کر ذوق کے کردار کو محدود اور یک سطح کر دیا ہے۔ غالب اور میر کے شعروں میں مرنے والے کا کردار مختلف پہلوؤں کا حامل ہے۔ ایک طرح سے یہ تینوں شعر ان شعرا کے مزاج اور اسلوب کی نمائندگی کرتے ہیں۔ ذوق کے یہاں روانی ہے، عام بول چال کا شائستہ انداز ہے، زندگی کا کوئی وسیع تجربہ نہیں، کردار میں کوئی پیچیدگی نہیں۔ غالب کے یہاں عام بول چال سے بہت بلند لہجہ ہے، لیکن روانی اور برجستگی اس قدر ہے کہ مکالمے کا دھوکا ہوتا ہے۔ میر کے یہاں بظاہر سادگی ہے، لیکن اندر اندر بڑی گہری پرکاری ہے۔ (ان باتوں کی وضاحت کے لئے دیباچہ ملاحظہ ہو۔) لفظ "واقعہ" میر کے یہاں خاص لطف کا حامل ہے، کیوں کہ "واقعہ" کو "موت" کے

معنی میں بھی استعمال کرتے ہیں۔ دیوان دوم میں ایک جگہ میر نے اسی لفظ سے فائدہ اٹھایا ہے ؎

مرنے کے پیچھے تو راحت سچ ہے لیک
بیچ میں یہ واقعہ حائل ہے میاں

دیوان اول (۴۵/۱) میں تو لفظ "واقعہ" کو اس کمال سے استعمال کیا ہے کہ باید و شاید۔

۱۱۸

۳۲۰ وہ کم نما و دل ہے شائق کمال اس کا	کمال ۔ بہت زیادہ
جو کوئی اس کو چاہے ظاہر ہے حال اس کا

ہم کیا کریں علاقہ جس کو بہت ہے اس سے	علاقہ ۔ تعلق
رکھ دیتے ہیں گلے پر خنجر نکال اس کا

کیا تم کو پیارے وہ اے میر منہ لگا دے
پہلے ہی چومے تم تو کاٹو ہو گال اس کا	چومے ۔ بوسہ

۱۱۸/۱ " کم نما " بمعنی " کم دکھائی دینے والا، مشکل سے دکھائی دینے والا " میر کی اپنی اختراع معلوم ہوتا ہے، کیوں کہ لغات میں نہیں ملتا۔ چونکہ لفظ " کم " کو نفی مطلق کے لئے بھی استعمال کرتے ہیں۔ اس لئے " کم نما " کے معنی " بالکل نہ دکھائی دینے والا " بھی ہو سکتے ہیں۔ اور چونکہ " نما " کے معنی " دکھانے والا " بھی ہو سکتے ہیں (مثلاً " جلوہ نما " بمعنی " جلوہ دکھانے والا ") اس لئے کم نما کے معنی " کم دکھانے والا " یعنی " چیزوں کو حقیر دکھانے والا " یا " اپنے کو کم دکھانے والا " بھی ہو سکتے ہیں۔ ان سب معنی کے اعتبار سے مصرع ثانی میں " ظاہر ہے " بہت خوب ہے۔ پھر یہ دیکھئے کہ پہلے مصرعے میں صرف ایک دل کی بات ہے، یہ متکلم کا دل ہو سکتا ہے۔ یا جس کا بھی دل ہو، لیکن صرف ایک دل ہے۔ دوسرے مصرعے میں " جو کوئی اس کو چاہے " کا فقرہ رکھ کر مضمون کو ترقی دے دی۔ یعنی عبارت کو غیر شخصی اور عمومی کر دیا: " جو کوئی ... " اور پھر یہ کنایہ بھی رکھ دیا کہ شاید اس کے

چاہنے والے بہت ہیں۔ یہ بھی ملحوظ رکھئے کہ دل کو "اس" کا شائق بتایا ہے، اس کے جلوے یا دیدار ہی پر اکتفا نہیں کی ہے۔ اسی طرح مصرع ثانی میں بھی "اس کو چاہے" کہا ہے۔ یعنی چاہنے والا دیدار تو چاہتا ہی ہے مگر اور بھی کچھ چاہتا ہے۔ لہذا کم نما معشوق اگر خود کو ظاہر بھی کردے، تب بھی چاہنے والوں کی۔ یا دل کی حالت غیر ہی رہے گی، کیوں اول تو دیدار ہی نصیب ہونا محال ہے۔ اور اگر دیدار مل بھی گیا تو اس کے آگے کچھ نہیں ملنے کا۔

118/2 اس شعر میں میر کو عجیب و غریب مضمون بہم پہنچا ہے۔ اسے رقابت پر محمول کریں یا فنا فی المعشوق ہونے کا ایک درجہ سمجھیں۔ لیکن جس کو بھی معشوق سے لگاؤ زیادہ ہو، اس کے گلے پر معشوق کا خنجر یا خود اس عاشق کا خنجر رکھ دینا بہت دلچسپ اور نادر مضمون ہے۔ "رکھ دیتے ہیں" کے کئی معنی ہیں۔ (۱) رسم دنیا یہی ہے۔ (۲) معشوق خنجر گلے پر رکھ دیتا ہے۔ (۳) معشوق کے حوالی موالی یا دربان یہ کام کرتے ہیں۔ (۴) رقیب یہ کام کرتے ہیں۔ (اس مفہوم میں یہ کنایہ بھی ہے کہ رقیبوں کو معشوق سے محبت بہت زیادہ نہیں، ورنہ ان کا بھی گلا کٹتا۔)

پورے شعر میں زبردست تناؤ کی کیفیت ہے۔ اس تناؤ کو "ہم کیا کریں" اور "رکھ دیتے ہیں" کے فقروں نے مضبوطی دی ہے۔ اصل تناؤ تو اس بات میں ہے کہ جو معشوق کو بہت زیادہ چاہے اس کے گلے پر اس کا ہی خنجر ہوتا ہے۔ یا معشوق اور کچھ تو نہیں دیتا، اپنا خنجر ضرور دے دیتا ہے۔

118/3 "چومتے ہی گال کاٹا" کہاوت کے طور پر "فیروز اللغات" (لاہور ۱۹۶۷ء)

میں درج ہے۔ لیکن "آصفیہ" اور "پلیٹس" میں اس کا پتہ نہیں۔ "فیروز" نے معنی وہی لکھے ہیں جو قرینے سے ظاہر ہیں ("ابتدا ہی میں نقصان پہنچانا") میر نے جو شکل استعمال کی ہے وہ اس زمانے میں مروج رہی ہو گی، کیوں کہ میر نے "ہجو بلاس رائے" (کلیات، جلد دوم، صفحہ ۴۱۳، رام نرائن لعل۔) میں بھی یہی الفاظ استعمال کئے ہیں۔ (یہ ہجو آسی میں نہیں ملتی۔) ع

تم تو کاٹو ہو پہلے چومے گال

لفظ "چوما" بھی آج کل مستعمل نہیں، اس کی جگہ "چمہ" مستعمل ہے۔ "آصفیہ" اور "پلیٹس" دونوں میں "چمہ" نہیں ہے، لیکن "چوما" ہے۔ یگانہ نے غالب کی زمین میں میر کا انداز برتتے ہوئے ایک شعر خوب نکالا ہے ؎

پہلے ہی چمے گال کاٹ لیا
ابتدا یہ تو انتہا کیا ہے

چوں کہ یگانہ نے بھی کہاوت کی وہی شکل رکھی ہے جو میر کے یہاں ہے لیکن لغات میں نہیں ملتی، اس لئے ممکن ہے کہ یگانہ نے اس کی یہ شکل میر کے یہاں دیکھی ہو۔ یہ بھی ممکن ہے کہ یہ کہاوت خود میر کی وضع کردہ ہو۔ کیوں کہ اگر یہ باقاعدہ اور معروف کہاوت ہوتی تو "پلیٹس یا "آصفیہ" کسی میں ضرور ہوتی۔ میر کہاوت کو کس خوبی سے استعمال کرتے ہیں، یہ شعر اس کی ایک مثال ہے۔ یگانہ نے بھی اسے اچھی طرح برتا ہے لیکن میر والی بات نہیں۔ میر نے پہلے مصرعے میں "منہ لگانا" کا محاورہ رکھ کر بوسے کی مناسبت پیدا کر دی ہے۔ محاورے کا محاورہ ہے اور لغوی اعتبار سے بھی درست ہے۔ پھر "چومتے ہی گال کاٹنا" کے معنی ("ابتدا ہی میں نقصان پہنچانا") مدنظر رکھے جائیں تو معنویت اور بڑھ جاتی ہے، کیوں کہ گال کاٹنا ہی نقصان پہنچانا نہیں ہے، بلکہ معشوق کا بوسہ لینا یا اس کو ہاتھ لگانا بھی اس کے کنوارپن کو نقصان پہنچانا ہے۔ پھر یگانہ

کے یہاں محض طنز ہے۔ جب کہ میر کے یہاں خوش طبعی اور رندی بھی ہے۔ معشوق کا گال کاٹنے پر کسی طرح کی شرمندگی نہیں۔ بلکہ ایک طرح کی ڈھٹائی ہے۔ "پیار"، "منہ"، "چومے" اور "گال" میں مراعات النظیر بھی ہے۔ ملاحظہ ہو ۵۲/۴۔ ملاحظہ ہو ۱۱۹/۱۔

119

بوسہ اس بت کا لے کے منہ موڑا
بھاری پتھر تھا چوم کر چھوڑا

دل نے کیا کیا نہ درد رات دیئے
جیسے پکتا رہے کوئی پھوڑا

۳۲۵ گرم رفتن ہے کیا سمند عمر
نہ لگے جس کو باد کا گھوڑا

سمند = گھوڑا
لگنا = برابر آنا
مقابل ہونا

119/1 اس شعر میں کہاوت کا استعمال اس خوبی سے ہوا ہے کہ شعر اپنی طرح کا اعجاز ہوگیا ہے۔ "بھاری پتھر تھا، چوم کر چھوڑ دیا" کے معنی ہیں "مشکل کام تھا، ذرا سا شروع کیا، پھر ترک کردیا۔" یا "کام بساط سے باہر تھا، اس لئے اس کو ہاتھ نہ لگایا۔" اب لفظ "بت" سے فائدہ اٹھا کر اس کہاوت کے لغوی معنی کس خوبی سے چسپاں کئے ہیں۔ اصل معنی بھی مناسب حال ہے، کہ بس بوسے پر اکتفا کی، وصال کی کوشش نہ کی یعنی معاملہ اختلاط ظاہری تک ہی رکھا، کیوں اختلاط باطنی حاصل کرنا ممکن نہ تھا۔ ممکن ہے "بھاری پتھر" اس لئے بھی کہا ہو کہ معشوق واقعی اچھے ہاتھ پاؤں کا ہو، جیساکہ دیوان اول کے اس شعر میں ہے ؎

چاہوں تو بھر کے کولی اٹھالوں ابھی تمھیں
کیسے ہی بھاری ہو مرے آگے تو پھول ہو

اس شعر پر بحث اپنے مقام پر ہوگی۔

119/2 دکھتے ہوئے پھوڑے کے پیکر کے لئے ملاحظہ ہو ۳۴/۲۔ وہاں دل کو پکے پھوڑے سے تشبیہ دی ہے، لیکن یہاں "پکتا رہے" کہہ کر ایک مسلسل عمل کا اظہار کیا ہے۔ پکتے ہوئے پھوڑے میں بے چینی اور سوزش ہوتی ہے۔ جو بڑھتی رہتی ہے۔ پھوڑے کی ظاہری شکل میں کوئی خاص تغیر نہیں ہوتا۔ اس اعتبار سے سینے کے اندر چھپے ہوئے دل کو "پکتا ہوا پھوڑا" کہنا خوب ہے۔ یہ ظاہر نہیں کیا کہ رات گذرنے کے بعد دل کی کیا کیفیت ہوئی۔ بالکل ہی ختم ہو گیا یا شاید ہم ہی ختم ہو گئے۔ دل کو حالت فاعلی میں بیان کرکے (دل نے درد دیئے) ایک نیا مضمون پیدا کیا ہے کہ دل اپنی جگہ پر ایک آزاد کارکن تھا اور ہم کو درد و تکلیف دے رہا تھا۔ یہ بات صحیح بھی ہے۔ کیوں کہ عاشق کا دل اس کے اختیار میں کہاں ہوتا ہے؟ جہاں تک مجھے معلوم ہے۔ غالب کے بعد صرف ابن انشا نے میر کا تتبع کرتے ہوئے پکے یا پکتے ہوئے پھوڑے کا پیکر باندھا ہے۔ ابن انشا کی کوشش قابل داد ہے۔ لیکن سلیقہ نہ ہونے کی وجہ سے انھوں نے شعر بالکل بھونڈا کہا۔ پیکر بھی ضائع گیا اور معنی بھی ؎

یہ دل ہے کہ جلتے سینے میں اک درد کا پھوڑا الھڑ سا
نا گپت رہے نا پھوٹ بہے کوئی مرہم کوئی نشتر ہو

119/3 "باد کے گھوڑے پر سوار ہونا" کے معنی ہیں "بہت زیادہ غرور کرنا"۔ میر نے اپنی مخصوص چالاکی کو کام میں لاتے ہوئے محاورے کا محاورہ باندھ دیا، اور اس کے لغوی معنی کو بھی ہاتھ سے نہ جانے دیا۔ عمر کا گھوڑا اتنا تیز رفتار ہے کہ ہوا کا گھوڑا (یعنی ہوا، جو گھوڑے کے مانند تیز رفتار ہے) بھی اس کا مقابلہ بھی نہیں کر سکتا۔ مغرور لوگوں

کو ہوا کے گھوڑے پر سوار کہا جاتا ہے، کیوں کہ وہ تیزی سے گذر جاتے ہیں اور اس لئے بھی کہ عام لوگوں کی ان تک پہنچ نہیں ہوسکتی۔ لیکن عمر کا گھوڑا اس قدر تیز رفتار ہے کہ ہوا کا گھوڑا، یعنی مغرور لوگوں کی رفتار بھی اس کے برابر نہیں پہنچ سکتی۔ "لگے" کا لفظ "باد" کے ضلع کا لفظ بھی ہے۔ پھر "سمند عمر" کی ترکیب میں ایک شکوہ ہے۔ اور "باد کا گھوڑا" میں ایک گھریلو پن۔ گویا ہوا کے گھوڑے پر عمر کے گھوڑے کی برتری یوں بھی ظاہر ہے۔

(۱۲۰)

دوری یار میں ہے حال دل ابتر اپنا
ہم کو سو کوس سے آتا ہے نظر گھر اپنا — سو کوس سے گھر نظر آتا ہے ۔ اپنا حال اپنے اوپر روشن ہوتا ہے

یک گھڑی صاف نہیں ہم سے ہوا یار کبھی — صاف ہونا : خوشی یا کینہ ترک کرنا
دل بھی جوں شیشۂ ساعت ہے مکدر اپنا — شیشۂ ساعت : ریت گھڑی

ہر طرف آئینہ داری میں ہے اس کے رو کی — طرف : سمت
شوق سے دیکھیے منھ ہووے ہے کیدھر اپنا

پیش کچھ آوے یہیں ہم تو ہیں ہر صورت سے — آوے : آئے
مثل آئینہ نہیں چھوڑتے ہم گھر اپنا

۳۳۰. ر ہت کھینچتی ہے یار کے کوچے کی زمیں
لو ہر اس خاک پہ گرنا ہے مقرر اپنا — مقرر : یقینی

<u>۱۲۰</u>
۱ . یہاں محاورہ کس قدر برجستہ صرف ہوا ہے ۔ اس کو پوری طرح سمجھنے کے لئے یہ تصور کیجیے کہ شاعر نے ابھی صرف مصرع اولیٰ کہا ہے ۔ بات پوری ہے ۔ لیکن شعر پورا نہیں ہوا ۔ ضرورت تھی کہ اپنے ابتر حال کے لئے کوئی استعارہ یا تشبیہ لائی جاتی ۔ لیکن شاعر کے خلاق ذہن نے ایسا محاورہ دریافت کرلیا جو لغوی معنی میں بھی برمحل اور استعاراتی معنی میں بھی بھرپور ہے ۔ دوری یار میں اپنا حال کتنا ابتر ہے ، اس کو ہم ہی جان سکتے ہیں اور اپنا حال جتنا اپنے اوپر روشن ہوتا ہے آتنا کسی اور

پر روشن ہونا ممکن نہیں۔ حالی نے بھی اس محاورے سے خوب فائدہ اٹھایا ہے ؎

ہو عزم دیر شاید کعبے سے پھر کر اپنا
آتا ہے دور ہی سے ہم کو نظر گھر اپنا

۱۲۰/۲ پورا شعر رعایات سے جگمگا رہا ہے۔ یہ شعر بھی ان لوگوں کے لئے تازیانۂ عبرت ہے جو رعایت لفظی کو حقارت کی نگاہ سے دیکھتے ہیں۔ رعایت کے ذریعہ معمولی مضمون میں بھی ندرت پیدا ہوسکتی ہے۔ محمد حسین آزاد نے اس نکتے کی طرف اشارہ کیا ہے کہ نئے مضمون تلاش کرنا ایک کارگذاری ہے تو عام مضمون کو کسی نئے انداز سے بیان کرنا، خاص کر جب کہ زبان میں کوئی خاص پیچیدگی نہ ہو، دوسری طرح کی کارگذاری ہے۔ آزاد نے یہ بات آتش کے بیان میں کہی ہے، لیکن اس کا محل دراصل میر کا بیان تھا۔ بہرحال، شعر زیر بحث میں "گھڑی" اور "شیشۂ ساعت" "صاف" اور "مکدر" (بمعنی "غبار آلود") "دل" اور "شیشہ" کی رعایتیں خوب ہیں۔ "شیشۂ ساعت" کی تشبیہ بھی خوب ہے۔ کیوں کہ اس میں وقت کے گذرتے رہنے اور موقعہ ہاتھ سے جاتے رہنے کا اشارہ ہے۔ دل کے مکدر ہونے میں یہ کنایہ بھی ہے کہ ہمارا دل بھی اب معشوق سے صاف نہیں ہے۔ اگر اس کو خلوص نہیں ہے تو ہمارے دل میں بھی اس کی طرف سے صفائی نہیں ہے، وہ اپنی جگہ، ہم اپنی جگہ۔ لفظ "مکدر" میں ایہام بھی عمدہ ہے۔

۱۲۰/۳ شعر میں نکتہ یہ ہے کہ چوں کہ چھ سمتیں ہیں (دائیں، بائیں، آگے پیچھے، اوپر اور نیچے) اس لئے اگر اس کو دیکھنے کے لئے ہمارا منھ اوپر کی

طرف ہوگا تو اوپر آسمان ہے۔ اور نیچے کی طرف ہوگا تو نیچے زمین ہے۔ لہٰذا ان دو سمتوں کی طرف منہ کرلینا دنیا سے قطع تعلق کرنے کا حکم رکھتا ہے۔ مصرع اولیٰ کا بیانیہ انداز بھی خوب ہے۔ "آئینہ داری میں ہے" کہہ کر یہ اشارہ کیا ہے کہ ہر سمت اس کے چہرے کی آئینہ داری میں ہمہ وقت اور ہمہ تن مصروف ہے۔ گویا اس کی وجہ تخلیق ہی یہی ہے کہ وہ معشوق حقیقی کے چہرے کو منعکس کرے۔

$\frac{120}{4}$ مصرع ثانی کے دو مفہوم ہوسکتے ہیں۔ ایک تو یہ کہ آئینہ تو اپنا گھر چھوڑ دیتا ہے۔ لیکن ہم گھر نہیں چھوڑتے۔ ثابت قدم رہتے ہیں۔ مراد یہ ہوئی کہ آئینہ کثرت تحیر کی وجہ سے از خود رفتہ ہوجاتا ہے (اپنے آپ میں نہیں رہتا۔ گویا اپنا گھر چھوڑ دیتا ہے)۔ لیکن ہم جلوۂ معشوق کے سامنے ثابت قدم رہتے ہیں۔ دوسرا مفہوم یہ ہے کہ جس طرح آئینہ اپنا گھر نہیں چھوڑتا (یعنی اپنے خانے میں قائم رہتا ہے) اسی طرح ہم بھی اپنا گھر نہیں چھوڑتے۔ یہاں آئینے اور ہم میں مشابہت معنی خیز ہوجاتی ہے۔ یعنی جس طرح آئینے میں جلوۂ معشوق منعکس ہوتا ہے۔ اسی طرح ہماری ذات بھی جلوۂ معشوق کو ظاہر کرتی ہے۔ اور جس طرح آئینے میں صفائی اور جلا ہوتی ہے۔ اسی طرح ہم میں بھی صفائی اور جلا ہے۔

$\frac{120}{5}$ اس مضمون کو اور جگہ بھی ادا کیا ہے

کوچے میں اس کے جاکر بنتا نہیں پھر آنا
خون ایک دن گرے گا اس خاک پر ہمارا

(دیوان اول)

کیوں کر گلی سے اس کی میں اٹھ کے چلا جاتا
یاں خاک میں ملنا تھا لوہو میں نہانا تھا

(دیوان سوم)

لیکن شعر زیر بحث والی بات کہیں نہ آئی۔ کوچۂ یار کی زمین کا دل کو کھینچنا تقدیر کے لکھے کی طرح اٹل معلوم ہوتا ہے۔ لیکن مصرع اولیٰ ایک عام سی بات کو بیان کرتا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ کیوں کہ یہ بات تو اٹل ہے ہی کہ معشوق کی گلی کی خاک عاشق کے دامن دل کو کھینچتی ہے۔ مصرع ہمیں ایک طرح سے اطمینان دلاتا ہے اور دھوکا دیتا ہے۔ یہ ہمیں مصرع ثانی کے لئے تیار نہیں کرتا۔ بلکہ اگر ہمارے دل میں کوئی خوف یا بے اطمینانی ہے بھی، تو اس کو سلا دیتا ہے۔ بیدار نہیں کرتا۔ دوسرے مصرعے میں قتل کی ناگزیری کا بیان۔ بجلی کے جھٹکے کی طرح متاثر کرتا ہے، کیوں کہ ہمیں اس کی بالکل توقع نہ تھی۔ اس پر طرہ یہ کہ لہجے میں کوئی تشویش، کوئی افسوس، کوئی مایوسی نہیں۔ بلکہ ایک طرح کا اطمینان، ایک بے پروا سکون ہے۔ ایک احساس تکمیل ہے، کہ اب جاکر مقصد حیات معلوم ہوا۔ پھر، قتل ہونے کے لئے خون گرنے یا بہنے کا کنایہ استعمال کیا، اور اس کنائے کو مصرع اولیٰ کے اس بیان نے نئے معنی بخش دیئے کہ یہ زمین دل کو بہت کھینچتی ہے۔ ظاہر ہے کہ جب دل زمین کی طرف کھنچے گا تو گرے گا ہی۔ اور دل میں خون ہوتا ہے۔ دل کو شیشے سے تشبیہ بھی دیتے ہیں۔ اس لئے جب خون سے بھرا ہوا شیشۂ دل زمین پر گرے گا تو اپنا خون بہے گا ہی۔ "دل بہت کھینچتی ہے" کا ترجمہ "بہت دل کش ہے" بھی ہو سکتا ہے۔ اس طرح کوئے یار کی خوب صورتی اور دل کشی کا بھی کنایہ قائم ہو گیا۔ خود کلامی کا بھی انداز قابل داد ہے۔ پورے شعر پر زیر لب گفتگو کی فضا چھائی ہوئی ہے۔ پہچانی ہوئی چیز کو دوبارہ دیکھنے اور پہچاننے کے لطف کا سا

تاثر ہے۔ لفظ "مقرر" بھی خوب استعمال کیا ہے۔ کیوں کہ اس میں اصل محاوراتی مفہوم ("یقینی") کے علاوہ تقدیر کے اٹل ہونے اور روزازل سے اس گلی میں اپنی خوں ریزی لکھی ہونے کا اشارہ بھی موجود ہے۔ (یہ بات مقرر ہے کہ اس خاک پر ہمارا لہو گرے گا۔) آتش نے اس مضمون کو لیا ہے۔ اور اپنی حد تک اچھا شعر کہا ہے ؎

اپنے خوں کی بو یہیں آتی ہے یاں کی خاک سے
زندگی میں کوے قاتل سے سفر کیوں کر کریں

لیکن انھوں نے حسب معمول جلد بازی کر کے "کوے قاتل" کہہ دیا اور شعر کی معنویت مجروح کر دی۔ کیوں کہ جب یہ بات ظاہر کر دی کہ یہ "کوے قاتل" ہے، تو یہ بھی معلوم ہو گیا کہ یہاں ہم قتل ہوں گے پھر اس کی خاک سے اپنے خون کی بو آنے میں کیا باریکی رہ گئی؟ جب یہ معلوم ہے کہ یہ کوچۂ قاتل ہے تو پھر یہ کہنا محض بات بنانا ہے میر نے کس خوبی سے پہلو بچایا ہے۔ بات کی بات کہہ دی اور تاثر بھی ڈرامائی پیدا کر دیا۔ بڑے اور معمولی شاعر میں یہی فرق ہوتا ہے۔

(۱۲۱)

احوال نہ پوچھ کچھ ہم ظلم رسیدوں کا
کیا حال محبت کے آزار کشیدوں کا

دیوانگی عاشق کی سمجھو نہ لباسی ہے
صد پارہ جگر بھی ہے ہم جامہ دریدوں کا

لباسی : مصنوعی

عاشق ہے دل اپنا تو گل گشت گلستاں میں
جدول کے کنارے کے نو بادہ دمیدوں کا

جدول : نہر
نو بادہ : تازہ، تازہ پھل

پتے کے کھڑکنے سے ہوتی ہے ہمیں وحشت
کیا طور ہے ہم اپنے سائے سے رمیدوں کا

۱۲۱/۱ مطلع برائے بیت ہے۔

۱۲۱/۲ شیکسپیئر کے ڈرامے Twelfth Night میں مسخرہ (جو اپنے پیشے کی مناسبت سے رنگ برنگ کے پیوند لگا کر لباس پہنتا ہے) ایک مقام پر کہتا ہے: "یہ دلق رنگا رنگ میں اپنے دماغ پر نہیں پہنتا"۔ اس کی مراد یہ ہے کہ اگرچہ وہ لباس کے اعتبار سے مسخرہ ہے (مسخرے کو بے وقوف fool بھی کہتے ہیں) لیکن وہ دراصل مسخرہ (یعنی احمق) نہیں ہے۔ دیکھیے میر کو وہی مضمون ایک اور راہ سے بہم پہنچا ہے۔ عاشق کی دیوانگی (جس کی علامت اس کے کپڑوں کا تار تار ہونا ہے) مصنوعی نہیں ہے، کیونکہ وہ اندر سے بھی کٹا پھٹا ہوا ہے۔ اس کا جگر بھی پارہ پارہ ہے۔

کپڑے کے اعتبار سے "لباسی" کس قدر عمدہ ہے، یہ کہنے کی ضرورت نہیں "لباسی" کو لغوی معنی میں لیں تو بھی ٹھیک ہے ("لباس پر منحصر") اور محاوراتی معنی میں لیں ("مصنوعی") تو بھی ٹھیک ہے۔ یہ ایہام کی عمدہ مثال ہے، کیوں کہ پیکر اس کی پشت پناہی کر رہا ہے۔

۱۲۱/۳ ظاہر ہے کہ نہر کے کنارے جو تازہ پھل، یا "تازہ درخت" اگے ہیں، وہ محض مناظر فطرت نہیں، بلکہ معشوقان نو خاستہ بھی ہیں۔ معشوقوں کے لئے "نو بادہ" میر نے اور جگہ بھی استعمال کیا ہے ؎

جاگہ سے لے گئے ہیں نازاں جب آگئے ہیں
نو بادگان خوبی جوں شاخ گل لچکتے

(دیوان سوم)

وہ نو بادۂ گلشن خوبی سب سے رکھے ہے نرالی طرح
شاخ گل سا جائے ہے لچکا ان نے نئی یہ ڈالی طرح

(دیوان پنجم)

شعر زیر بحث کی مکاری دل چسپ ہے۔ بات کر رہے ہیں باغوں میں سیر کرتے لونڈوں کی، اور بہروپ بھر رہے ہیں مناظر قدرت کے پرستار کا۔

۱۲۱/۴ دوسرے مصرعے کی تعقید کو سنبھالنا میر ہی جیسے شاعر کا کام تھا۔ پوری غزل میں قافیے بہت بے تکلفی اور "اردو پن" سے استعمال ہوئے ہیں۔ تعجب ہے کہ فراق صاحب، جن کی زبان مصحفی اور ذوق کے قافیوں کے "اردو پن" کی تعریف سے نہ تھکتی تھی، میر کے یہاں

اس وصف کو نہ دیکھ پائے۔ معنوی پہلو بھی اس شعر کا بہت خوب ہے۔ جو اپنے ہی سائے سے گریزاں ہو، اس کے لئے پتے کا کھڑکنا تو وحشت کا سامان ہوگا ہی۔ لیکن جو اپنے سائے سے گریزاں ہوگا، وہ جنگل ہی میں تو جائے گا۔ وہاں ہر طرف پتے کھڑکتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ وحشت اور بڑھے گی۔ شہر والوں سے وحشت تھی، اس لئے جنگل میں گئے لیکن وہاں وحشت اور بھی بڑھنے کا انتظام ہوگیا۔ گئے تھے روزے بخشوانے، الٹی نمازیں گلے پڑیں۔ شعر میں خفیف سی خوش طبعی کا شائبہ بھی خوب ہے۔

پھر، جو شخص اپنے سائے سے بھی بھاگتا ہو، پتے کے کھڑکنے پر اس کی وحشت قابل دید ہوگی۔ اسی لئے کہاوت ہے پتہ کھڑکا، بندہ بھڑکا۔

۱۲۲

۳۲۵ چاہت کے طرح کش ہو کچھ بھی اثر نہ دیکھا
طرحیں بدل گئیں پر ان نے ادھر نہ دیکھا

ہو = ہو کر
طرح کش = منصوبہ ساز، شعبدہ ساز (؟)، شعلہ زن (؟)

یاں شہر شہر بستی اوجڑ ہی ہوتے پائی
اقلیم عاشقی میں بستا نگر نہ دیکھا

اب کیا کریں کہ آیا آنکھوں میں جی ہمارا
افسوس پہلے ہم نے ٹک سوچ کر نہ دیکھا

۱۲۲/۱ اس شعر میں میر نے "طرح کش" کا لفظ ایسا رکھ دیا کہ اس پر غزلوں کی غزلیں نثار ہو سکتی ہے۔ طالب آملی نے ٹھیک کہا ہے کہ: لفظے کہ تازہ است بہ مضموں برابر است (تازہ لفظ پورے مضمون کے برابر ہوتا ہے۔) "طرح کش" کے جو معنی میں نے حاشیے میں درج کیے ہیں، وہ سب کار آمد ہیں۔ ان کے علاوہ "نقال" بھی ایک معنی ہیں، اور یہ بھی کچھ نا مناسب نہیں۔ "طرحیں بدل گئیں" کا فقرہ بھی خوب ہے، کیوں کہ "انداز بدل گئے"، "حالات بدل گئے" وغیرہ کے علاوہ اس کے معنی "طرح کش" سے بھی مربوط ہو سکتے ہیں، کہ عشق کرنے کے طریقے اور منصوبے نئے نئے اختیار کیے، لیکن حاصل کچھ نہ ہوا۔

۱۲۲/۲ "بستا نگر نہ دیکھا" اعجاز سخن ہے، کیوں کہ "نگر بستا" کے مقابلے میں "بستا نگر" زیادہ معنی خیز ہے۔ (۱) ہم نے کسی شہر کو بستے ہوئے

نہ دیکھا۔ یعنی جس شہر کی بنا ڈالی گئی وہ اجڑ گیا۔ (۲) جو شہر موجود تھے وہ سب اجاڑ ہو رہے تھے، پھل پھول نہیں رہے تھے۔(۳) کسی نے اقلیم عاشقی میں شہر بسایا ہی نہیں۔ یعنی کسی نے شہر بسانے کی ہمت نہ کی۔ (۴) شہر کے بسنے کا امکان نہ تھا۔ کیونکہ جب شہر شہر بستیاں اجڑ رہی ہوں تو نئے شہروں کے بسنے کا امکان کہاں ہوگا؟ "شہر شہر بستی" بھی خوب ہے۔ کیوں کہ اس کے بھی دو معنی ہیں (۱) ہر شہر کی بستی، اور (۲) ہر شہر میں ہر محلہ ہر بستی۔ پھر پورا شعر عشق اور عاشق کا استعارہ بھی ہے۔ کیوں کہ "اقلیم عاشقی" سے مراد "عشق کی حالت۔ عشق کا غلبہ" اور "نگر" سے مراد "عاشق" یا "انسان" بھی ہو سکتا ہے۔ ایوگنی ایوتشنکو نے کیا خوب کہا ہے کہ "لوگ ہی نہیں مرتے۔ ان کے ساتھ دنیا(ئیں) مر جاتی ہیں"۔ اس طرح اجڑتے ہوئے شہر، یا پھل پھول نہ سکنے والے شہر، عاشق کا استعارہ بن جاتے ہیں۔ جس نے عشق کیا وہ پھلا پھولا نہیں۔ مصرع اولیٰ میں کیفیت بھی غضب کی ہے۔ لفظ "پائی" سے تاثر یہ بنتا ہے گویا کوئی مسافر ساری اقلیم کو دیکھ آیا ہے اور اب اس کا حال بیان کر رہا ہے۔

۱۲۲/۳ آنکھوں میں جی آنے کی مناسبت سے "سوچ کر نہ دیکھا" بہت خوب ہے۔ ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ جب جان آنکھوں میں کھنچ کر آگئی ہے تو ظاہر ہے کہ آنکھوں پر ایک طرح کا پردہ پڑا ہوا ہے، اب تو کچھ بھی نہ دکھائی دے گا۔ جس واقعے کی وجہ سے یہ حالت ہوئی ہے، اس کا ذکر نہ کرنا اور پورا واقعہ پیش کر دینا بھی کمال بلاغت ہے۔

(۱۲۳)

کیا ہے عشق جب سے میں نے اس ترک سپاہی کا
پھروں ہوں چور زخمی اس کی تیغ کم نگاہی کا

اگر ہم قطعۂ شب سا لیے چہرہ چلے آئے
قیامت شور ہوگا حشر کے دن رو سیاہی کا

ہوا ہے عارفان شہر کو عرفان بھی اوندھا
کہ ہر درویش ہے مارا ہوا عشق الٰہی کا

برنگ کہربائی شمع اس کا رنگ جھمکے ہے
دماغ سیر اس کو کب ہے میرے رنگ کاہی کا

کہربائی : عنبر کے رنگ کا، زرد سنہرا جس میں زردی ہو
کاہی : گھاس کی طرح کا سبز

خراب احوال کچھ بکتا پھرے ہے دیر و کعبہ میں
سخن کیا معتبر ہے میرے واہی تباہی کا

۱۲۳/۱ مطلع برائے بیت ہے۔ لیکن "تیغ کم نگاہی" لطف سے خالی نہیں ہے۔

۱۲۳/۲ "حشر کے دن" کی رعایت سے "قیامت شور ہوگا" بہت خوب ہے۔ "قیامت" اور "شور" میں بھی مناسبت ہے، کیوں کہ قیامت کے دن صور پھونکا جائے گا جس کی آواز بلند اور مہیب ہوگی۔ "شور قیامت" مشہور نقرہ ہے۔ چہرے کی سیاہی کے لیے "قطعۂ شب" کی تشبیہ بہت

خوب ہے۔ خوب صورت یا روشن چہرے کے لئے " نور کا ٹکڑا "، "چاند کا ٹکڑا " وغیرہ تو کہتے ہیں، لیکن سیاہ چہرے کو رات کا ٹکڑا کہنا بہت تازہ بات ہے۔ شعر کا لہجہ بھی خوب ہے۔ اپنے چہرے کی سیاہی پر کسی قسم کی ندامت یا سزا کا خوف نہیں، بلکہ ایک طرح کا فخریہ اطمینان، ایک طرح کی ڈھٹائی ہے۔ اس کو " چہرہ لئے چلے آئے " سے بھی تقویت ملتی ہے۔ آخر میں " شب " اور " دن "، اور " شور " (بمعنی " نمکین " جو سانولے چہرے کی صفت ہے) اور " روسیاہی " کی رعایتوں کو بھی دھیان میں لائیے۔ خوب شعر ہے۔

۱۲۳ لہجے کی تیزی اور گرمی اور طنزیہ، حقارت آمیز انداز توجہ انگیز ۳ ہیں۔ تعجب ہے کہ اس طرح کے شعر کہنے والے کی شخصیت کو لوگوں نے مسکین اور درد و غم سے شکستہ کہا ہے۔ میر کی شخصیت اتنی ہلکی اور اکہری نہیں کہ اس پر کسی ایک صفت کا اطلاق ہو سکے۔ " عارفان شہر " سے مراد اپنے ہم عصر بھی ہو سکتے ہیں، اور شہر میں رہنے والے دنیا دار فقیر بھی، جو دنیا میں ملوث ہیں اور پھر بھی عارف باللہ ہونے کا دعویٰ کرتے ہیں۔ " اوندھا " اور " مارا ہوا " میں لطف یہ ہے کہ درحقیقت وہ لوگ اوندھے پڑے ہیں، لیکن دعویٰ کر رہے ہیں کہ فنا فی اللہ ہیں اور مرے ہوئے لوگوں کی طرح لیٹے ہوئے ہیں۔

ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ عشق و عرفان الٰہی میں بقا حاصل ہوتی ہے، نہ کہ موت۔ اور یہ عارفان شہر اتنے احمق ہیں اور ان کا عرفان اس قدر ناقص (بلکہ الٹا) ہے کہ وہ خود کو عشق الٰہی کا مارا ہوا کہتے ہیں۔

۱۲۳/۴ اپنے رنگ کے لیے " کاہی " کی تشبیہ میر نے دو جگہ اور استعمال کی ہے ؎

کسو کے حسن کے شعلے کے آگے اڑتا ہے
سلوک میر سنو میرے رنگ کاہی کا

(دیوان پنجم)

ملوں کیونکہ ہم رنگ ہو تجھ سے اے گل
ترا رنگ شعلہ مرا رنگ کاہی

(دیوان پنجم)

لیکن شعر زیر بحث میں کئی نزاکتیں ہیں جن کی بنا پر یہ شعر دیوان پنجم کے مندرج بالا شعروں سے بہتر ہے۔ "کہربائی " رنگ میں زردی مائل سنہرا پن ہوتا ہے۔ معشوق کا رنگ کہربائی شمع کا سا ہے۔ یعنی ایسی شمع جو خود سنہری جسم کی ہے اور جس کا شعلہ بھی سنہرا تو ہوگا ہی۔ لیکن سر (شعلہ) اور بدن دونوں کے سنہرے پن کی وجہ سے سونے پر سہاگے کا لطف ہوگا۔ اور سارا بدن کندن کی طرح دمکتا ہوا تصور کیا جائے گا۔ پھر شعلے کے سنہرے پن اور شمع کے۔ جسم کے سنہرے پن کے باہم interaction کی بنا پر دونوں کے رنگ میں تھوڑا تھوڑا تغیر بھی ہوگا۔ مغرب میں اس نکتے کی طرف سب سے پہلے سیزان Cézanne کی نظر پہنچی تھی۔ میر کو مصوری سے تھوڑا بہت لگاؤ تھا۔ اس کا ثبوت ان کے فارسی دیوان میں ملتا ہے۔ کیا عجب کہ وہ شاعر جو یوں بھی اپنی شاعری میں رنگوں کے شعور کا غیر معمولی اظہار کرتا رہا ہو اور جسے مصوری سے دل چسپی بھی ہو، اس نکتے کو پا گیا ہو جس پر سیزان کوئی سو سال بعد پہنچا۔ بہرحال، یہ اگر قابل قبول نہ بھی ہو تو بھی اس بات میں تو کوئی شک نہیں کہ زرد سنہرے رنگ کی شمع کے سر پر شعلے کی بہار اور ہی کچھ ہوگی۔ "کاہی " سبز، بلکہ گہرے سبز رنگ کو کہتے ہیں۔ اس میں سیاہی کا

شاہد ہوتا ہے۔ لہٰذا کاہی رنگ والا شخص گہرے سانولے رنگ کا ہوگا یوں بعض روایتوں کی رو سے رسول اللہؐ کو بھی سبزہ رنگ بتایا گیا ہے۔ "داستان امیر حمزہ" میں جگہ جگہ امیر حمزہ اور ان کی اولادوں کا سراپا بیان کرنے وقت "سبز رنگ ہاشمی" اور "سبز خال ابراہیمی" کا ذکر کیا گیا ہے۔ اس طرح اپنے رنگ کو "کاہی" کہہ کر اپنی فضیلت کا بھی ایک پہلو نکال لیا۔ عنبر کو "کاہ ربا" یا "کہربا" اس لئے کہتے ہیں کہ ذرا سی رگڑ سے اس میں برقی طاقت پیدا ہوجاتی ہے اور گھاس پھوس کے ٹکڑے اس کی طرف کھنچنے لگتے ہیں۔ "کاہی" کے معنی ہیں "گھاس کے رنگ کا"۔ لہٰذا "کاہ" اور "کاہ ربا" میں جو تعلق ہے۔ کہ کاہ ربا گھاس (یعنی "کاہ") کو اپنی طرف کھینچتا ہے۔ وہی تعلق "کہربائی رنگ" اور "کاہی رنگ" میں قائم ہوگیا۔ یعنی جس کا رنگ کاہی ہوگا وہ کہربائی رنگ والے کی طرف کھنچے گا ہی۔ مزید لطف یہ کہ "شمعی رنگ" اس رنگ کو کہتے ہیں جو سیاہی مائل سبز ہوتا ہے۔ یعنی کاہی رنگ کا ایک پہلو، یا ایک نام "شمعی" بھی ہے۔ لہٰذا شمعی رنگ والے کو شمع اپنی طرف ضرور کھینچے گی۔ کشش کے یہ پہلو قائم ہوتے ہیں تو شعر میں irony کا ایک پہلو نظر آتا ہے کہ کاہی رنگ والے کو شمع کہربائی اپنی طرف کھینچتی تو ہے، لیکن بے دماغی کے باعث کاہی رنگ والے پر ایک نگاہ بھی نہیں کرتی۔ لیکن یہ بھی ہے کہ اگر شعلہ رنگ معشوق کاہی رنگ والے کو دیکھ لے۔ تو جس طرح شعلے کی گرمی کے سامنے خار و خس اڑ جاتے ہیں (کیونکہ شعلے کے آس پاس کی ہوا گرم ہوکر اوپر اٹھتی ہے اور ہلکی پھلکی چیزیں بھی اس کے ساتھ اڑ جاتی ہیں) اسی طرح عاشق کا کاہی رنگ بھی اڑ جائے گا۔ دیوان پنجم کے دو شعر جو اوپر نقل ہوئے۔ ان میں پہلا شعر اسی مضمون کا ہے۔ شعر زیر بحث میں "رنگ جھکے ہے" کے اعتبار سے "برنگ" بھی بہت خوب

ہے۔ "کاہی" کے اعتبار سے "سیر" بھی بہت خوب ہے۔ کیوں کہ سبزہ زاروں کی بھی سیر کی جاتی ہے۔ معشوق کی شعلہ رنگی کے مضمون کو میر کی دیکھا دیکھی ناصر کاظمی نے بھی خوب استعمال کیا ہے ؎

شعلے میں ہے ایک رنگ تیرا

باقی ہیں تمام رنگ میرے

معشوق اور عاشق کے رنگوں کو سنہرا اور کاہی (یعنی سیاہی مائل) کہنے میں ایک تہذیبی معنویت بھی ہے۔ اس سلسلے میں کچھ تفصیل کے لئے ملاحظہ ہو ۲۳۵/۱۔

۱۲۳/۵ کعبہ اور دیر دونوں میں گھومنا اور واہی تباہی بکنے میں کسی جگہ کی تخصیص نہ کرنا خوب ہے۔ "واہی تباہی" عام طور پر "بات" کے لئے استعمال ہوتا ہے۔ (واہی تباہی بکنا، واہی تباہی بولنا) یہاں میر نے اپنے لیے "واہی تباہی" کی صفت استعمال کرکے "خراب احوال" کی کیفیت کو مستحکم کردیا۔ "خراب احوال" میر کی صفت بھی ہے اور ان باتوں کے لیے بھی ہے جو میر بکتا پھرتا ہے۔ (یعنی وہ اپنے، یا سب کے، یا زمانے کے، یا دین و دنیا کے، خراب احوال پر مبنی باتیں بکتا پھرتا ہے۔) اس مفہوم کی رو سے شعر میں ایک لطف یہ بھی پیدا ہوگیا کہ اگر میر دین دنیا کے احوال کو خراب بتاتا ہے تو اس کو جانے دو، برا بھلا نہ کہو۔ بے چارہ دیوانہ ہے۔ اس کی بات کا کیا اعتبار۔ اس لئے شعر میں طنز بھی ہے اور کم شاعرانہ بھی۔ خوب شعر ہے۔ متکلم کی شخصیت میر سے الگ بھی ہے اور خود میر بھی متکلم ہوسکتا ہے۔ یہ مزید پہلو ہے۔

۱۲۴

آنکھوں میں اپنی رات کو خوناب تھا سو تھا
جی دل کے اضطراب سے بے تاب تھا سو تھا

ساون ہرے نہ بھادوں میں ہم سوکھے اہل درد
سبزہ ہماری پلکوں کا سیراب تھا سو تھا

ساون ہرے نہ بھادوں سوکھے = حالت میں بھی کوئی تبدیلی نہیں ہوئی

۳۴۵ ہم خشک لب جو روتے رہے جوئیں بہ چلیں
پر میر دشت عشق کا بے آب تھا سو تھا

جوئیں = جو (چشمہ) کی جمع

۱۲۴/۱ شعر میں عجب انداز بے پروائی ہے۔ آنکھوں سے خون ملا ہوا پانی بہ رہا ہے۔ دل کی بے چینی نے روح کو بے تاب کر رکھا ہے۔ لیکن متکلم نہ حیرت کا اظہار کرتا ہے۔ نہ صدمے کا۔ نہ اپنے حال پر افسوس کرتا ہے۔ نہ اس بات کی فکر کرتا ہے کہ معشوق کو اس کے حال کی خبر کیسے ہو۔ بے پروائی بلکہ بے زاری کا عالم ہے۔ لیکن اس میں بے حسی یا منفعل بے چارگی نہیں۔ بلکہ ایک طرح کا طنطنہ ہے۔ ہاں یہ سب تھا تو سہی۔ اور رہا بھی اسی طرح۔ لیکن پھر نئی بات کیا ہوئی، یہ سب تو چلتا ہی رہتا ہے۔ بہت خوب شعر ہے۔ اور خاصا دھوکے باز بھی۔ کیوں کہ شعر اپنی طرف فوراً متوجہ کرتا ہے۔ لیکن اس کی وجہ دیر میں سمجھ میں آتی ہے۔

۱۲۴/۲ دو مصرعوں میں بظاہر دو باتیں کہی ہیں لیکن دراصل ان میں

تضاد کے باوجود دلیل اور دعوی کا ربط ہے۔ ہماری پلکیں ہمیشہ تر رہیں، یہ اس بات کا ثبوت ہے کہ ہم نہ بھادوں میں سوکھے، نہ ساون میں ہرے ہوئے۔ محاورے کے لغوی معنی اور استعاراتی معنی دونوں سے بہ یک وقت فائدہ اٹھانا کوئی میرے سیکھے۔ دعویٰ کر رہے ہیں کہ ہم نہ بھادوں میں سوکھے نہ ساون میں ہرے ہوئے۔ دلیل یہ ہے ہم ہمیشہ ہرے رہے۔ محاورے کے لغوی معنی اور استعاراتی معنی بہ یک وقت بروے کار آگئے۔ کیوں کہ محاورے کے معنی ہی یہ ہیں کہ حالت میں کوئی تبدیلی نہیں ہوئی۔

۱۲۴/۳ خشک لب لوگوں کو نہریں بہاتے ہوئے بیان کرنا بہت خوب ہے۔ چوں کہ آنسو بہانے سے پیاس نہیں بجھتی۔ اس لئے صحراے عشق کو بے آب کہا، اور خشک لب رہ جانے کی دلیل بھی فراہم کردی۔ "جوئیں بہ چلیں" میں نکتہ یہ بھی ہے کہ یہ نہریں بہ کر کہیں نکل گئی ہوں گی اور انھوں نے شاید کسی اور صحرا کو سیراب کیا ہوگا۔ بڑی کیفیت کا شعر کہا ہے اور خوب بناکر بھی کہا ہے۔

صحراے عشق کے بے آب رہ جانے کا مفہوم یہ بھی ہو سکتا ہے کہ اس میں کوئی پھول نہ کھلا، امید کی کھیتی سرسبز نہ ہوئی۔ یعنی مقصد دل نہ حاصل ہوا۔ ہم روئے اور اس قدر روئے کہ نہریں بہ چلیں، لیکن نہروں کا جو کام ہے، یعنی کھیتی کو سبز کرنا، وہ حاصل نہ ہوا۔

دیوان چہارم

ردیف الف

۱۲۵

واجب کا ہو نہ ممکن مصدر صفت ثنا کا
قدرت سے اس کی لب پر نام آوے ہے خدا کا

ہم وحشیوں سے مدت مانوس جو رہے ہیں
مجنوں کو شوخ لڑکے کہنے لگے ہیں کاکا

آلودہ خوں سے ناخن ہیں شیر کے سے ہر سو
جنگل میں چل بنے تو پھولا ہے زور ڈھاکا

یہ دو ہی صورتیں ہیں یا منعکس ہے عالم
یا عالم آئینہ ہے اس یار خود نما کا

سب ندم بدم تن میں زردی غم بھری ہے
خاک جسد ہے میری کس کان زر کا خاکا

- واجب : وہ جس سے بغیر کوئی اور چیز نہ ہو سکے
- ممکن : وہ جس کا وجود کسی اور چیز کے ہونے کا محتاج ہو
- مصدر : شروع ہونے کی جگہ ، وہ جگہ جہاں سے واپسی ہو
- کاکا : چھوٹا لڑکا
- ڈھاکا : ڈھاک کا پیڑ
- منعکس : وہ جس کا عکس ڈالا گیا ہو

غیرت سے تنگ آئے غیروں سے لڑ مرے گے
آگے بھی میر سید کرتے گئے ہیں ساکا

ساکا کرنا، یادگار کام کرنا، کسی بہادری کے کام کے ذریعہ شہرت حاصل کرنا، جنگ کرنا

۱۲۵
۱
مصرع اولی میں تعقید بڑی بے طرح آپڑی ہے۔ لیکن مصرع اس قدر رواں اور لہجہ اتنا پراعتماد ہے کہ تعقید کی طرف دھیان نہیں جاتا۔ جب نثر کرنے بیٹھیے تو مشکل ہوتی ہے۔ کیوں کہ یہ سمجھ میں نہیں آتا کہ مصرع میں دو "کا" کیوں ہیں؛ بہرحال مصرعے کی نثر یوں ہوگی: "مصدر صفت (یعنی مصدر کی طرح) ثنا کا (یعنی) واجب کا ممکن نہیں ہوسکتا۔" (یعنی واجب کو ممکن میں تبدیل نہیں کر سکتے۔) مراد یہ ہے کہ جس طرح تمام اشیا کا مصدر (یعنی شروع ہونے کی جگہ، وہ جہاں سے سب کو لوٹنا ہے۔ یعنی وہ جس کے آگے کچھ نہیں یعنی خدا) واجب ہے۔ اسی طرح مصدر کی ثنا (یعنی خدا کی تعریف) بھی واجب ہے (یعنی واجب الوجود ہے۔ اس کا وجود کسی اور چیز پر منحصر نہیں)۔ اور جب وہ واجب ہے تو اسے الفاظ کے ذریعہ (جو محض ممکن ہیں کیوں کہ ان کا وجود کسی چیز پر منحصر ہے) ظاہر نہیں کر سکتے۔ آسان معنی یہ ہوئے کہ خدا کی تعریف ناممکن ہے۔ "واجب کا ممکن نہ ہو" کا مفہوم یہ ہے کہ "واجب کا ممکن نہیں ہوسکتا۔" یہاں "کا" بڑے عمدہ ڈھنگ سے استعمال ہوا ہے۔ مثلاً کہتے ہیں: "آدھے کا پورا نہیں ہوسکتا۔" یعنی جو آدھا ہے وہ پورا نہیں کیا جاسکتا۔ یا "کالے کا گورا نہیں ہوسکتا۔" یعنی جو کالا ہے وہ گورا نہیں ہوسکتا۔ دوسرے مصرعے میں کہا ہے کہ اگر ہمارے منھ پر خدا کا نام آتا ہے۔ تو یہ بھی خدا کی قدرت ہے۔ یعنی یہ خدا کی قدرت کے بغیر ممکن نہیں۔ اگر خدا نہ چاہے۔ یا خدا اپنی قدرت کا مظاہرہ نہ کرے تو انسان کی کیا مجال کہ وہ خدا کا نام لے سکے۔ اب "نام آنا" کے معنی "ذکر کرنا" کے علاوہ

"یاد کرنا" بھی ہوتے ہیں۔ اب مفہوم یہ نکلا کہ اگر ہم خدا کو یاد کرتے ہیں تو یہ اس کی قدرت ہے۔ "خدا کی قدرت" کے تین معنی ہیں۔ ایک تو وہی جو اوپر بیان ہوئے۔ کہ یہ خدا کی قدرت کا اظہار ہے۔ دوسرے معنی کی طرف بھی اشارہ ہو چکا ہے۔ کہ خدا کی مرضی ہوتی ہے تو ہی ہم اس کا نام لب پر لا سکتے ہیں۔ تیسرے معنی استعجابیہ ہیں، کہ اس کا نام ہمارے لب پر آتا ہے، یہ اس کی قدرت ہے! یعنی ہم جیسے گونگے بہرے بھی، یا ہم جیسے گناہ گار بھی اس کو یاد کر لیتے ہیں، اس کا ذکر کر لیتے ہیں، یہ خدا کی قدرت نہیں تو اور کیا ہے؟ پورے مصرعے میں یہ معنی بھی پوشیدہ ہیں کہ اگر خدا کا نام ہماری زبان پر خدا ہی کی مرضی سے آتا ہے، تو اگر ہم اس کو یاد نہ کریں تو اس میں ہمارا کیا گناہ ہے؟ حمد کے شعر میں اتنے معنی سمو دینا میر ہی کے بس کا روگ تھا۔ معنوی خوبی کی بنا پر مصرع اولیٰ کا تکلیف دہ الجھاؤ (بلکہ عجز نظم، جو میر کے یہاں بہت شاذ ہے) گوارا ہو جاتا ہے۔ ناسخ نے میر کے مضمون کو الٹ کر بڑی دھوم سے بیان کیا ہے ؎

یاں کچھ اسباب کے ہم بندے ہی محتاج نہیں
نہ زباں ہو تو کہاں نام خدا پیدا ہو

حق یہ ہے کہ شعر اچھا ہے۔ لیکن میر جیسی نزاکت subtlety نہیں۔

<u>۱۲۵</u>
۲
شعر کی تخییل نرالی ہے۔ میر کے علاوہ کسی کو ایسی بات نہ سوجھتی، اور اگر سوجھتی بھی تو اس خوبی اور تہ داری کے ساتھ شاید ہی ادا ہو پاتی۔ دیوانگی کی وہ منزل ہے جب میر اور ان

کی طرح کے دوسرے جنگل باسی اب ہر طرف کی خاک حیران کر شہر واپس آچکے ہیں۔ لڑکے انھیں گلی کوچوں میں آوارہ دیکھتے ہیں اور ان سے مانوس ہوگئے ہیں۔ اس عالم میں مجنوں کہیں سے آنکلتا ہے۔ لڑکے پچوں کہ میر جیسے وحشیوں کی دیوانگی سے واقف ہیں۔ اس لئے مجنوں کی دیوانگی انھیں کوئی خاص مرعوب نہیں کرتی۔ یعنی انھوں نے میر جیسے دیوانے دیکھے ہیں تو مجنوں کو کیا خاطر میں لائیں گے؛ اس لئے وہ حقارت کے انداز میں مجنوں کو "کاکا" کے نام سے پکارتے ہیں۔ یا ممکن ہے احتراماً "کاکا" کہتے ہوں۔ احتراماً کہنے میں ایک لطف یہ بھی ہے کہ یہ شوخ لڑکے شاید اس بات کا احساس رکھتے ہیں کہ بڑا ہوکر انھیں بھی جنون کی منزلیں طے کرنی ہیں۔ اس لئے وہ مجنوں کو "کاکا" (یعنی "بڑا بھائی") کہتے ہیں۔ ایک صورت یہ بھی ہوسکتی ہے کہ میر، اور ان جیسے دوسرے دیوانے، شہر کی گلیوں میں خاک اڑاتے رہنے کے بعد اب جنگل میں جا بسے ہیں۔ پھر مجنوں کہیں سے گھومتا پھرتا شہر میں آنکلتا ہے۔ لڑکے اس کو دیکھ کر بالکل حیرت زدہ نہیں ہوتے، بلکہ میر وغیرہ سے مانوس رہنے کے بعد وہ مجنوں کو پہچان جاتے ہیں اور اسے "کاکا" کے نام سے پکارتے ہیں۔ یہ بھی ممکن ہے کہ مجنوں دراصل شہر میں نہ وارد ہوا ہو، لیکن لڑکوں نے کتابوں میں اس کا ذکر پڑھا تو انھیں میر اور ان کے ساتھی وحشیوں کے مقابلے میں مجنوں بہت خام اور حقیر معلوم ہوا۔ اس لئے وہ مجنوں کو "کاکا" کہہ کر پکارنے لگے۔ یا احتراماً ایسا کہنے لگے ہوں۔ (جیسا کہ اوپر ذکر ہوا، "کاکا" کے ایک معنی "بڑا بھائی" بھی ہوتے ہیں۔) "کاکا" کے ایک معنی "خانہ زاد غلام" یا "باپ کا غلام" بھی ہوتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ یہ معنی بھی مناسب ہیں۔ "کاکا" بمعنی "خواجہ سرا" یا "زنخہ" بھی آیا ہے۔ جیسا کہ "طلسم ہفت پیکر"

مصنفہ احمد حسین قمر (جلد دوم صفحہ ۲۲۷) سے ظاہر ہوتا ہے: "مہلال جست کر کے سامنے زنگی کے آیا۔ آواز دی کہ او قوم کے کاکا! مجھ سے مقابلہ کر۔ عورت پر کیا جاتا ہے؟" ظاہر ہے کہ "کاکا" بمعنی "خواجہ سرا" بھی زیر بحث شعر میں مناسب ہے۔ ایک نکتہ اور بھی ہے: "جو" اسم اشارہ بھی ہو سکتا ہے۔ یعنی جو شوخ لڑکے ہم وحشیوں سے ایک مدت تک مانوس رہے ہیں۔ وہ مجنوں کو "کاکا" کہنے لگے ہیں۔

۱۲۵/۳ مصرع اولیٰ کا پیکر کس قدر محاکاتی ہے اور جنگل کے اعتبار سے ڈھاک کے لمبے پھولوں کو شیر کے ناخنوں سے تشبیہ دینا کتنا برجستہ ہے! "جنگل" اور "بنے" (یعنی "بن" ، جنگل) میں ضلع کا لطف ہے۔ ڈھاک کے پھولوں کو شیر کے ناخنوں (اور وہ بھی خون آلودہ ناخنوں) سے تشبیہ دینا بدیع تو ہے ہی، لیکن اس کے پیچھے جنگل کے بھیانک پن اور اس کے عجیب و غریب چیزوں سے بھرے ہونے کا تصور بھی موجود ہے۔ پھول کو شیر کے خون آلودہ ناخنوں کی طرح دیکھنا اور ان ناخنوں کا ہر طرف بکھرا ہوا ہونا جنگل کو ایک پر اسرار، پر خوف اور نئی دنیا کی شکل میں دکھاتا ہے۔ یہ دنیا شہر اور کاروبار شہر سے بالکل الگ ہے۔ اور ایسی دنیا کی سیر کی دعوت دینے والا شخص شہر کی مانوس دنیا کو کچھ حقیر، یا کم سے کم غیر دلچسپ ضرور سمجھتا ہے۔

محمد امان نثار نے بھی ڈھاک کے سرخ پھولوں کا مضمون باندھا ہے، اور حق یہ ہے کہ خوب باندھا ہے۔ لیکن انھوں نے مضمون کو محدود کر دیا ہے، اور میر کے مصرع اولیٰ میں جو تشبیہی پیکر ہے، وہ محمد امان نثار کی دسترس

ے دور ہے سے

خون جگر سے مژگاں یوں سرخ ہو رہی ہیں
جنگل میں جیسے یارو پھولا کھڑا ہو ڈھا کا

دونوں غزلیں ہم طرح ہیں، اس لئے ممکن ہے کسی مشاعرے کی ہوں۔

۱۲۵ / ۴ بڑی باریک اور پیچیدہ بات کو بڑی سہولت سے ادا کیا ہے۔ "یہ دو ہی صورتیں ہیں" کہہ کر یہ واضح کردیا ہے کہ تفصیلی غور و فکر کے بعد اس نتیجے پر پہنچے ہیں کہ مادی دنیا کا وجود نہیں ہے۔ لیکن یہ دنیا ہمیں اپنے گرد و پیش میں ہر طرف نظر بھی آتی ہے۔ لہذا یا تو کوئی اصلی اور حقیقی دنیا ہے۔ اور یہ دنیا اس کا عکس ہے۔ یا پھر کوئی یار خود نما ہے۔ جس نے اپنے کو ظاہر کرنا چاہا ہے۔ لہذا اس نے ایک آئینہ بنایا ہے اور خود کو اس میں دیکھتا ہے۔ وہی عکس ہم کو بھی نظر آتا ہے۔ پہلے مقدمے کی اصل افلاطونی عینیت ہے۔ اسی لئے بعض لوگوں کا خیال ہے کہ اسلامی صوفیانہ فلسفہ دراصل نو افلاطونی تھا۔ دوسرے مقدمے میں اس مسئلے کو حل کرنے کی کوشش ہے کہ اگر عالم کا وجود فرضی ہے تو پھر یہ عالم مرئی کیوں ہے؟ اس کا جواب بعض صوفیوں نے یہ دیا کہ کائنات جس حد تک وجود رکھتی ہے۔ اس حد تک وہ باری تعالیٰ کی صفت قدامت سے متصف ہے۔ اگر اس نظریئے کی تمام باریکیوں پر نظر نہ رکھی جائے تو اس کی حدیں شرک سے ملتی نظر آتی ہیں، اسی لئے بعض لوگوں نے شیخ اکبر وغیرہ کے ان خیالات کو غلط قرار دیا ہے۔ خدا کو "یار خود نما" کہہ کر میر نے اس مشہور حدیث قدسی کی طرف اشارہ کیا ہے جس میں اللہ نے کہا ہے کہ میں ایک مخفی خزانہ

تھا۔ میں نے چاہا کہ پہچانا جاؤں۔ اس لئے میں نے عالم کی تخلیق کی۔ اگر "منعکس" کو اسم فاعل (یعنی منعکِس) فرض کیا جائے (جیساکہ بعض لوگوں کا خیال ہے) تو مشکل یہ آپڑتی ہے کہ وہ عالم جس کا عکس آنکھ پر پڑرہا ہے، کون سا ہے اور کہاں ہے؟ اگر یہ وہی عالم ہے جو ہمارے سامنے ہے تو یہ کہنے سے کہ وہ ہماری آنکھ پر منعکس ہے۔ کوئی بات نہیں بنتی، بلکہ دو عالموں کا وجود لازم آتا ہے۔ لہٰذا یہی کہنا بہتر ہے کہ اصل عالم کہیں اور ہے۔ اور جو عالم ہم دیکھ رہے ہیں۔ وہ منعکَس ہے، یعنی اس کا عکس ہے جو عینی ideal ہے۔ ملاحظہ ہو ٦١/٢ اور ٦٥/١۔

125/5 "خاکہ" کو بعض لوگ "خاکا" لکھتے ہیں۔ ممکن ہے میر نے بھی یوں ہی لکھا ہو، اس لئے میں نے "خاکا" کو ترجیح دی ہے، ورنہ میں خود اس کا املا چھوٹی ہ سے ہی کرتا ہوں۔ "خاک" اور "خاکا" کی مناسبت ظاہر ہے۔ "روم روم تن" کی خوبی تعریف سے باہر ہے۔ افسوس ہے کہ بعد کے لوگوں نے اس طرح کی مخلوط تراکیب اور فقرے ترک کردیئے۔ "بہت چھوٹی چیز" کو بھی "خاکہ" کہتے ہیں۔ اور ایسی تصویر جو مذاق اڑانے کے لئے بنائی جائے (یعنی کارٹون) اس کو "خاکا" کہتے ہیں۔ "خاکۂ فیروزہ" اس قیمتی پتھر کو کہتے ہیں جو معدن سے صحیح سلامت برآمد ہو اور انگوٹھی وغیرہ کے لئے مناسب ہو۔ لہٰذا "خاکہ" بمعنی "چھوٹی چیز" اور "خاکۂ فیروزہ" والے "خاکہ" اور "کان زر" کی مناسبت بہت خوب ہے۔ اور زردی غم کے باعث سونے کی طرح دمکتی لاش، چوں کہ سونے کی کان کے مقابلے میں بظاہر کم قیمت ہے، اس لئے "خاک جسد" (=لاش) کو کان زر کا

کارٹون کہنا بھی نامناسب نہیں۔ غم کی پیدا کردہ زردی کو سونے کا پیکر عطا کرنا میر کے تخیل کا ادنیٰ کرشمہ ہے۔ اس پیکر کو ایک جگہ اور برتا ہے ؎

بسان زر ہے مرا جسم زار سارا زرد
اثر تمام ہے دل کے گداز کرنے کو

(دیوان اول)

ظفر اقبال نے بھی لاش اور سونے کی زردی کا پیکر باندھا ہے۔ اغلب ہے کہ انھوں نے اسے میر ہی سے لیا ہو۔ کیوں کہ یہ مجھے کسی اور شاعر کے یہاں نظر نہیں آیا ؎

تا صبح دمکتی رہی سونا سی مری لاش
کس زہر کی زردی تھی ظفر نیش نفس میں

۱۲۵/۶ "ساکا" کے جتنے معنی میں نے حاشیے میں درج کیے ہیں، سب اس شعر میں پوری طرح کارگر ہیں۔ "غیرت" اور "غیروں" کی رعایت بھی خوب ہے۔ "ساکا کرنا" اگرچہ کار نمایاں انجام دینا اور اپنا عہد قائم کرنا کے معنی میں ہے، لیکن یہ زیادہ تر "جنگ کرنا" کے معنی میں برتا جاتا ہے۔ اور اس میں یہ اشارہ بھی پوشیدہ ہوتا ہے کہ جنگ کرنے والا اپنی بہادری کا سکہ تو ثبت کر دے گا، لیکن خود جانبر نہ ہوگا۔ سیدوں کے ساکا کرنے کو ایک تاریخی اور نسلی روایت کہہ کر میر نے امام حسین کی جنگ اور شہادت کی طرف بھی اشارہ کر دیا ہے۔ لطف یہ ہے کہ لہجے میں کسی قسم کا ڈراما یا تناؤ نہیں، بلکہ ایک طنطنہ اور ولولہ ہے۔ اپنے بارے میں کوئی خوش فہمی بھی نہیں، معلوم ہے کہ انجام شکست ہی ہوگا۔ اس پر کوئی ہراس یا ہیرونی [illegible] نہیں، صرف اظہار حقیقت ہے۔ خوب شعر کہا ہے۔

(۱۲۶)

عالم کسو حکیم کا باندھا طلسم ہے
کچھ ہو تو اعتبار بھی ہو کائنات کا

۱۲۶/۱ پہلے مصرعے میں پیکر اور استعارہ اس طرح مل گئے ہیں اور دونوں اس غضب کے ہیں کہ آگے کچھ کہنے کو نہیں رہ جاتا۔ ایسے مصرعے پر مصرع لگانا میر ہی کا دل گردہ تھا۔ طلسم کی بنیادی صفت یہ ہوتی ہے کہ وہ جن چیزوں کے ذریعہ قائم کیا جاتا ہے وہ بہت حقیر، بلکہ بے حقیقت ہوتی ہیں۔ لیکن ان کا کچھ علاقہ ان چیزوں سے ضرور ہوتا ہے جو طلسم میں نظر آتی ہیں۔ چناں چہ "طلسم ہوشربا" جلد دوم (مصنفہ محمد حسین جاہ) میں اس کی ایک مثال یوں ہے کہ ایک ساحرہ ایک طلسم باندھتی ہے جس میں ایک وسیع و عریض ہرا بھرا باغ، ایک خوب صورت عورت، ایک گائے اور رقص و نغمہ وغیرہ ہے۔ جب وہ طلسم شکست ہوتا ہے تو کچھ بھی باقی نہیں رہتا، لیکن زمین پر چند لکیریں کھنچی ہوئی دکھائی دیتی ہیں، مٹی کی ایک چھوٹی سی گڑیا ہے، اور آٹے کی بنی ہوئی ایک بدصورت سی گائے (صفحہ ۴۳۰)۔ یعنی ساحرہ نے ان چیزوں کو بناکر ان پر افسوں پڑھا اور طلسم تیار کیا۔ پرانے زمانے میں یہ خیال بھی تھا کہ کسی جگہ کو طلسم بند کرکے اسے بعض آفات سے محفوظ کر سکتے ہیں۔ مثلاً کہا جاتا تھا کہ کسی حکیم نے "شہر مصر" کو طلسم بند کردیا ہے، اس لئے دریائے نیل کے مگرمچھ اس شہر کے رہنے والوں کو گزند نہیں پہنچاتے۔ حکما کے بنائے ہوئے طلسم عام طور پر کسی اچھے مقصد کے لئے، مثلاً کسی

کے امتحان کے لیے، یا محض قوت تخلیق کا اظہار کرنے کے لئے ہوئے تھے۔ (احمد حسین قمر کی داستان "طلسم خیال سکندری" اس کلیے سے مستثنیٰ ہے۔ اس میں "خیال" نامی حکیم ایک زبردست طلسم بناتا اور اپنی طاقت پر اس درجہ مغرور ہوتا ہے کہ خدائی کا دعویٰ کر بیٹھتا ہے۔) "بوستان خیال" کا حکیم قسطاس الحکمت کئی طلسموں کا خالق ہے اور ان سب کا کوئی نہ کوئی نیک مقصد ہے۔ اس کے برخلاف، ساحروں کے طلسم عیش و عشرت اور جاہ و جلال اور حکومت و جبروت کے لئے ہوتے تھے۔ اب شعر کو دیکھئے۔ دنیا کسی حکیم کا باندھا ہوا طلسم ہے۔ اس لئے یہ شاید طاغوتی یا malevolent نہیں ہے، لیکن اس میں طرح طرح کے امتحان اور اس میں داخل ہونے والوں کے لئے طرح طرح کی صعوبتیں ضرور ہوں گی۔ سب سے بڑھ کر یہ کہ طلسم میں رہنے والے اور طلسم میں داخل ہونے والے، دونوں ہی طلسم کے باہر والوں کے لئے وجود نہیں رکھتے، اور نہ وہ خود غیر طلسم کے وجود کا احساس رکھتے ہیں، لہٰذا جو لوگ اس دنیا میں ہیں انھیں نہ اپنی خبر ہے اور نہ کسی اور کی۔ میر مکاشفے کی اس منزل میں ہیں جہاں وہ خود کو طلسم اور اہالیان طلسم سے الگ دیکھ سکتے ہیں، اور کہتے ہیں کہ اگر کچھ ہو تو اس کائنات کا اعتبار بھی ہو۔ اس وقت تو صورت یہ ہے کہ ہم کو کائنات کا ادراک عالم کے ذریعہ ہوتا ہے۔ اور عالم کے بارے میں معلوم ہوا کہ وہ محض ایک طلسم ہے۔ لہٰذا جس چیز کے وجود کا حوالہ محض طلسم ہو، اس کا اعتبار کیا کریں؟ ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ اگرچہ ہم کائنات کا ادراک عالم کے ہی حوالے سے کرتے ہیں، اور اس لئے اس کے وجود پر شک کرنے میں حق بجانب

ہیں۔ لیکن اس سے یہ بات ثابت نہیں ہوتی کہ کائنات کا وجود ہے ہی نہیں۔ ممکن ہے کہ کائنات کا وجود بالذات ہو۔ لیکن ہم چوں کہ ہر شے کو عالم کے حوالے سے پرکھتے ہیں۔ اس لئے اس کے بالذات وجود سے بے خبر ہیں۔ اسی لئے میر نے "اعتبار" کا لفظ رکھا ہے۔ یعنی ہمیں اعتبار نہیں آتا۔ کائنات ہمارے لئے معتبر نہیں، ممکن ہے کہ اصلاً وہ موجود ہو، لیکن ہمیں اعتبار کیوں کر آئے؟ اب سوال یہ رہتا ہے کہ عالم کو کسی حکیم کا باندھا ہوا طلسم کہنے کا جواز کیا ہے؟ تو اس کا جواب یہ ہے کہ عالم کی حقیقت اگر واقعی ہے تو پھر وہ وجود باری تعالیٰ کی طرح قدیم ہے، یا وہ خود باری تعالیٰ ہے۔ اگر ایسا نہیں ہے (اور ظاہر ہے کہ ایسا نہیں ہے) تو پھر اسے بے وجود ہی کہنا ہوگا۔ لیکن اگر وہ بے وجود ہے تو مرئی کیوں ہے اور ہمیں اس کے بے وجود ہونے کا احساس کیوں نہیں ہوتا؟ لہٰذا یہ ضرور کسی طرح کا طلسم ہے۔ امیر مینائی نے میر کا یہ استعارہ براہ راست اٹھالیا ہے۔ لیکن مضمون کو اخلاقی رنگ دے کر بات بہت ہلکی کردی ہے ؎

آساں نہیں ہے دام سے دنیا کے چھوٹنا
یہ اک بڑے حکیم کا باندھا طلسم ہے

ایک جگہ میر نے آسمان کے لیے "طلسم غبار" کا غیر معمولی استعارہ ایجاد کیا ہے ؎

لڑنا کاواکی سے فلک کا پیش پا افتادہ ہے
میر طلسم غبار جو یہ ہے کچھ اس کی بنیاد نہیں

(دیوان پنجم)

۱۲۷

میں جو نظر سے اس کی گیا تو وہ سرگرم کار اپنا
کہنے لگا چپکا سا ہوکر ہائے دریغ شکار اپنا

چھاتی پہ سانپ سا پھر جاتا ہے یاد میں اس کے بالوں کی
جی میں لہر آوے ہے لیکن رکھتا ہوں من مار اپنا

۳۵۵ رحم کیا کر لطف کیا کر پوچھ لیا کر آخر ہے
میر اپنا غم خوار اپنا پھر زار اپنا بیمار اپنا

۱۲۷/۱ شعر معمولی ہے. لیکن میر کے رنگ کا ہے۔ یعنی اس میں میر کی افسانہ سازی اور کردار نگاری کارفرما ہے۔ معشوق کو اپنا سرگرم کار کہنا بھی خوب ہے۔ کیوں کہ "سرگرم کار" کو معشوق کا استعارہ فرض کیجئے تو "اپنا" کی ضمیر میر کی طرف راجع ہوتی ہے۔ اور اگر اسے معشوق کی صفت فرض کیجئے تو مراد یہ ہوئی کہ "وہ جو اپنے کام میں سرگرم تھا"۔ اس مضمون کو ولی نے ذرا مختلف پہلو سے باندھا ہے، اور خوب باندھا ہے ؎

دل چھوڑ کے یار کیوں کہ جاوے
زخمی ہے شکار کیوں کہ جاوے

۱۲۷/۲ اس شعر میں مناسبات کی ریل پیل دیکھئے: چھاتی، من۔ سانپ، بال، لہر، من (سانپ کا من) مار۔ پھر جانا۔ لہرآنا۔ جاتا۔

آوے ہے۔ رکھتا ہوں۔ اب لکھنؤ کے شعرا کو دیکھیے۔ انھوں نے بھی میر کی دیکھا دیکھی ان مناسبتوں کو کھپانے کی کوشش کی ہے ؎

سانپ کے کاٹے کی لہریں ہیں شب و روز آتی
کاکل یار کے سودے نے اذیت دی ہے

(آتش)

زلف اس کی سیاہ ناگن ہے
مار رکھتی ہے جس کو ڈستی ہے

(سید محمد خاں رند)

ظاہر ہے کہ آتش ہوں یا رند، ان کی رسائی ایک دو رعایتوں سے زیادہ تک نہیں۔ دونوں کے یہاں مضمون بھی بے ساختگی سے عاری ہے۔ اب اس بات پر غور کیجیے کہ حالی سے لے کر آج تک سب نقاد یک زبان ہوکر کہتے ہیں کہ لکھنؤ کے شاعروں کے یہاں رعایت لفظی کی بھرمار ہے اور دلی کے شعرا نے ان "سطحی" اور "سستی" چیزوں کو منھ نہیں لگایا ہے۔ غلط بات بہت جلد مشہور ہوتی ہے، اور جب ایک بار مشہور ہوجائے تو سچی بھی معلوم ہونے لگتی ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ رعایت ہماری زبان کا جوہر ہے اور ہمارے بہترین شعرا نے اسے خوب استعمال کیا ہے۔ لکھنؤ کے شعرا کے یہاں رعایت کم ہے، اور جو ہے وہ زیادہ تر معمولی درجے کی ہے، کیوں کہ وہ شاعر ہی معمولی تھے۔

۱۲۷/۳ پہلے مصرعے میں چار مکمل جملے ہیں، اور دوسرے مصرعے میں چار اسم ہیں۔ توازن بہت خوب ہے، لیکن مصرع ثانی میں

"اپنا" کا ابہام خوب تر ہے۔ (۱) آخر میرا اپنا ہے۔ (۲) آخر یہ کوئی اور نہیں، وہی اپنا میر ہے۔ (۳) آخر میر اپنا (متکلم کا) غم خوار ہے۔ (۴) آخر میر اپنا ہی غم کھانے والا ہے۔ (۵) آخر وہ میر ہی ہے، وہی جو سب لوگوں کا غم خوار ہے۔ (۶) آخر میر کون ہے؟ اپنے آپ ہی میں زار ہے۔ (۷) آخر میر اپنی ہی وجہ سے زار و نزار ہے۔ (۸) میر بیمار بھی ہے تو آخر اپنا ہی ہے (۹) میر اپنا آپ ہی بیمار ہے۔ مصرع ثانی کے دو ٹکڑوں کے درمیان لفظ "پھر" تاکید کے لئے بڑی خوبی سے استعمال ہوا ہے۔ اسی طرح، مصرع اولیٰ میں بھی پہلے تین جملوں میں تدریج کا لطف ہے۔ (۱) رحم کیا کر۔ (۲) اس کا نتیجہ یہ ہوگا کہ تو اس پر لطف کرے گا۔ (۳) لطف کی شکل) یہ ہوگی کہ تو اس کی بات پوچھ لیا کرے گا

ممکن ہے یہ اسلوب میر نے مرزا مظہر جانجاناں سے سیکھا ہو۔ ان کا مقطع ہے ؎

کوئی آزردہ کرتا ہے سجن اپنے کو ہے ظالم
کہ دولت خواہ اپنا مظہر اپنا جانجاں اپنا

قائم چاند پوری نے مرزا مظہر جانجاناں کا مضمون براہ راست لے لیا ہے ؎

قائم سے کوئی ہو ہے خفا
بندہ خادم دولت خواہ

لیکن قائم کے یہاں نہ معنوی حسن ہے جو میر کے یہاں ہے نہ وہ نحوی چابک دستی جو مرزا مظہر کے شعر میں ہے۔

۱۲۸

اے کاش مرے سر پر اک بار وہ آجاتا
ٹھہراؤ سا ہو جاتا یوں جی نہ چلا جاتا

تب تک ہی تحمل ہے جب تک نہیں آتا وہ
اس رستے نکلتا تو ہم سے نہ رہا جاتا

تھا میر تو دیوانہ پر ساتھ ظرافت کے
ہم سلسلہ داروں کی زنجیر ہلا جاتا

سلسلہ دار : ایک ساتھ بندھے ہوئے

۱۲۸/۱ مطلع برائے بیت ہے۔ لیکن یہ بات دل چسپ ہے کہ میر نے "سر پر آجانا" کو ہمیشہ اچھے معنی میں استعمال کیا ہے۔ چنانچہ اسی غزل میں ایک اور شعر ہے ؎

آنکھیں مری کھلتیں تو اس چہرے ہی پر پڑتیں
کیا ہوتا یکایک وہ سر پر مرے آجاتا

۱۲۸/۲ شعر میں کنائے کا لطف خوب ہے۔ "اس رستے" کہہ کر یہ ظاہر کر دیا ہے کہ نہ گھر میں ہیں اور نہ ہی معشوق کی گلی میں ہیں، کہیں رہ گذر پر بیٹھے ہیں۔ شعر کے پیچھے چھوٹا سا افسانہ بھی ہے۔ خبر ملی تھی کہ معشوق کسی راہ سے گذرے گا۔ لہٰذا وہاں پہنچ کر سرِ راہ بیٹھ رہے۔ معشوق لیکن ادھر سے گذرا ہی نہیں۔ جب اس کے آنے کی امید نہ رہی تو اپنے دل کو یوں سمجھایا کہ اگر وہ آتا

تو ہم بے قابو ہو جاتے۔ چلو اس کے نہ آنے سے اتنا تو ہوا کہ اپنے تحمل کا امتحان نہ ہوا۔

۱۲۸/۳ "سلسلہ" (بمعنی زنجیر) اور "زنجیر" کی رعایت خوب ہے۔ شعر میں افسانہ اور کردار بھی دل چسپ ہے۔ میر تو خیر دیوانہ تھا ہی، لیکن وہ لوگ جو ایک ساتھ بندھے پڑے ہیں، وہ کیا کم دیوانے ہوں گے؛ اور ممکن ہے کہ مجرم بھی ہوں۔ اس لئے قید کر دیئے گئے ہوں۔ بے حس و حرکت اور بے چارہ لوگوں کا ایک جھنڈ ہے جو زنجیروں میں بندھا پڑا ہے۔ قید اتنی سخت ہے، یا پہرہ اتنا زبردست ہے کہ ہلنے کی بھی جرأت نہیں۔ اب دیوانہ میر ادھر سے گذرتا ہے اور پاگلوں کی طرح لوگوں کو منھ چڑاتا، ان پر ہنستا ہوا، سلسلہ داروں کی زنجیر کو ہلا دیتا ہے اور نکل جاتا ہے۔ فضا ایک لمحے کے لئے تھوڑی سی پر رونق ہو جاتی ہے۔ دیوانے کا ظرافت سے زنجیروں کو ہلا دینا جتنا بدیع ہے اتنا ہی ہوش ربا بھی ہے۔ پورے منظر کی وحشت ناکی اور بے بسی سامنے آجاتی ہے۔ "سلسلہ دار" کا لفظ بھی بہت تازہ ہے۔

۱۲۹

گو بے کسی سے عشق کی آتش میں جل اٹھا
میں جوں چراغ گور اکیلا جلا کیا

۱۲۹/۱ مصرع ثانی اتنا مکمل اور بھرپور ہے کہ اس پر مصرع لگنا مشکل تھا۔ میر بھی بس جان بچا لائے ہیں۔ لفظ "بے کسی" نے بات بنا دی ہے۔ "جلا کیا" کی ذو معنویت اور بے کسی کی دلیل کے لئے خود کو "چراغ گور" کہنا بہت ہی خوب ہیں۔ پھر چونکہ قبرستان میں کوئی آبادی نہیں ہوتی، اس لئے قبر کے چراغ کی روشنی ضائع ہی جاتی ہے۔ اس طرح شعر میں زندگی کے رائگاں جانے کا کنایہ پیدا ہوگیا ہے۔ تنہا چراغ کے پیکر پر مبنی ایک مشہور شعر میر سے منسوب کیا گیا ہے ؎

روشن ہے اس طرح دل ویراں میں داغ ایک
اجڑے نگر میں جیسے جلے ہے چراغ ایک

یہ شعر میر کا نہیں ہے۔ "چراغ گور" والے شعر سے اس کا موازنہ کیجئے تو میر کا طریق کار بھی واضح ہوجاتا ہے۔ پہلے مصرعے میں جل اٹھنا کامیابی کی دلیل ہے، لیکن یہ جلنا چونکہ بے کسی کے باعث تھا، اس لئے میری تنہا سوزی چراغ گور کی طرح تھی۔ "گور" کا لفظ ساری مایوسی، غم زندگی اور حرماں نصیبی کی علامت بن گیا ہے، اور پورا شعر مدلل الگ ہے۔ "دل ویراں" والا شعر ان نزاکتوں سے خالی ہے۔

٣٦٠ جیسے پرچھائیں دکھائی دے کے ہوجاتی ہے محو
میر بھی اس کام جاں کا ڈوبیں تھا سایہ گیا دو دیں ، ای طرح

١٣٠/١ خود کو معشوق کا سایہ کہنا بالکل نیا مضمون ہے۔ اور اس سے جو بات ثابت کی ہے، وہ بدیع تر ہے۔ یعنی معشوق کے جاتے ہی عاشق کی جان نکل گئی۔ جس طرح کسی شخص کے جاتے ہی اس کی پرچھائیں بھی غائب ہوجاتی ہے۔ پھر معشوق کا آنا اور جانا بھی پرچھائیں کی طرح تھا۔ جیسے کوئی شخص دور سے پرچھائیں کی طرح دکھائی دے۔ یا بس ایک جھلک دکھا کر غائب ہوجائے۔ اور جھلک اتنی دھندلی سی ہو کہ پرچھائیں سی معلوم ہو۔

۱۳۱

بے یار حیف باغ میں دل ٹک بہل گیا
دے گل کو آگ چار طرف میں نہ جل گیا

اس آہوے رمیدہ کی شوخی کہیں سو کیا
دکھلائی دے گیا تو چھلاوا سا چھل گیا

چھلنا ۔ ہاتھ نہ لگنا، دھوکا دینا

سر اب لگے جھکانے بہت خاک کی طرف
شاید کہ میر جی کا دماغی خلل گیا

۱۳۱/۱ عالم ہجر میں کسی اور چیز (یا کسی اور شخص) سے کچھ لگاؤ محسوس ہونے پر، یا معشوق کے علاوہ کسی اور سے دل بہلانے کے بعد جو شرمندگی اور پچھتاوا ہوتا ہے، اس کی تصویر خوب کھینچی ہے۔ کوئی ضروری نہیں کہ "باغ" سے گلستاں ہی مراد ہو۔ "باغ" کسی بھی تفریح یا کسی بھی دل فریب صورت کا استعارہ ہوسکتا ہے۔ باغ کی رعایت سے گل کو آگ دینے اور خود جل جانے کا ذکر خوب ہے۔ "چار طرف" کا تعلق گل کو آگ دینے سے بھی ہوسکتا ہے اور خود اپنے جل جانے سے بھی۔!

۱۳۱/۲ "چھلاوا" کی وجہ تسمیہ ہی یہ ہے کہ لوگ اس سے دھوکا کھا جاتے ہیں۔ یعنی چھلاوے کا کام چھلنا ہے۔ چھلنا کے ایک معنی "ہاتھ نہ آنا" بھی ہیں۔ اس معنی کی وجہ بھی یہی ہے کہ مسافر کو

دور سے روشنی دکھائی دیتی ہے۔ وہ اس کی طرف لپکتا ہے۔ لیکن اس تک پہنچ نہیں پاتا۔ ان تمام باتوں کا حسن معشوق کو آہوے رمیدہ اور شوخ طبع قرار دینے میں ہے۔ ورنہ محض چھلنے والا چھلاوا کہہ دینا صرف ایک بات ہے۔ جس کی کوئی دلیل نہیں۔ مثال کے طور پر محبت خاں محبت کا شعر ہے ؎

چھلاوے کی نمط بس دل کو چھل کر

ہوا اک بار وہ دلدار چلتا

وہی مضمون ہے۔ لیکن چھلاوے کا پیکر کسی استدلالی پیکر سے مربوط نہ ہونے کے باعث شعر لچر ہوگیا ہے۔ میر کے یہاں "دکھلائی دے گا" کا پہلو مستزاد ہے۔ یعنی وہ بہت کم نظر آتا ہے۔ اور جب دکھائی دیتا بھی ہے تو دور سے، اور ایک لمحے کے لئے۔ معشوق ← آہوے رمیدہ ← چھلاوا ← چھلنا۔ اس طرح کے کلام کو مربوط کہتے ہیں۔ یعنی ہر بات آپس میں پیوست ہو، یا دونوں مصرعے آپس میں پورا لفظی اور معنوی تعلق رکھتے ہوں۔

۱۳۱/۳ جب میر اپنا ذکر صیغۂ غائب میں کرتے ہیں تو اکثر اس سے یہ فائدہ بھی اٹھا لیتے ہیں کہ میر بطور مصنف اور میر بطور شخص میں فاصلہ پیدا ہوجاتا ہے۔ اس طرح میر بطور شخص کے بارے میں جو بات کہی جاتی ہے، اس میں طنز، تعریض، ہمدردی، غصہ، رنج وغیرہ کا پہلو ایک معروضیت اختیار کرلیتا ہے۔ اپنے اوپر طنز کرنا میر کی خاص صفت ہے، لیکن اس نکتے پر کم لوگوں کی نگاہ گئی ہے کہ اس صفت کے اظہار میں میر کو اس عمل یعنی

distancing سے بہت مدد ملی ہے جو وہ صیغۂ غائب میں اپنا ذکر کرنے کے ذریعہ قائم کرتے ہیں۔ حافظ اور کہیں کہیں خسرو کے علاوہ اس ہنر میں ان کا کوئی ہم سر نہیں۔ اور ان دونوں نے بھی اس کو طنز یا خود پر ہنسنے کے لئے بہت کم استعمال کیا ہے۔ شعر زیر بحث میں دہرا طنز ہے۔ ایک تو دنیا والوں پر ہے جو میر کی خود داری، گردن افرازی اور سر اٹھاکر چلنے کی خصلت کو " دماغی خلل " سے تعبیر کرتے تھے، اور ایک خود پر ہے کہ میرزائی کا بڑا زعم تھا۔ لیکن آخر عاجزی و فروتنی اختیار کرنا ہی پڑی۔ خاک کی طرف سر جھکانے میں یہ کنایہ بھی ہے کہ خاک تو انسان کی اصل ہے۔ اس لئے میر نے بھی اب اپنی اصل پہچان لی۔ جب تک دماغ میں خلل تھا، دماغ آسمان پر تھا۔ اب جو ہوش آیا ہے تو اپنی اصل کی طرف مراجعت کر رہے ہیں۔ کل شئی یرجع الی اصلہ (ہر چیز اپنی اصل کی طرف لوٹتی ہے۔) صیغۂ غائب کے استعمال کے ذریعہ فاصلہ پیدا کرنے کی تکنیک میر نے مندرجۂ ذیل شعر میں بھی بڑی خوبی سے برتی ہے ؎

کہتا تھا کسو سے کچھ تکتا تھا کسو کا منھ
کل میر کھڑا تھا یاں سچ ہے کہ دوانہ تھا

(دیوان سوم)

(۱۳۲)

میر کو واقعہ کیا جانئے کیا تھا در پیش
کہ طرف دشت کے جوں سیل چلا جاتا تھا

۱۳۲ آسی اور عباسی میں "پلا جاتا" درج ہے۔ جو بے معنی ہے۔ عباسی صاحب نے مجھ سے بیان کیا کہ اسے "پلا" بالکسر پڑھنا چاہیے۔ یہ بامعنی تو ہے۔ لیکن غزل کے قافیے "جلا، بلا، ڈھلا" وغیرہ ہیں۔ ان میں "پلا" کا گذر نہیں۔ کلب علی خاں فائق نے "سیل بلا" لکھا ہے جو بے معنی تو نہیں ہے لیکن بہت مناسب بھی نہیں۔ کلب علی خاں فائق نے یہ بتایا نہیں کہ انھوں نے "سیل بلا" کس نسخے میں دیکھا ہے۔ ایک امکان یہ ہے کہ جس طرح میر کے زمانے میں "ہلنا" کا تلفظ "ہلنا" بھی تھا، اسی طرح شاید "پلنا" کا تلفظ "پلنا" بھی ہو۔ لیکن ایسی کوئی مثال میری نظر میں نہیں ہے۔ اس لئے میں "پلا" یا "بلا" کی جگہ فی الحال "چلا" کو مرجح سمجھتا ہوں۔ "جوں سیل چلا جانا" ۱/۲۲ میں گذر بھی چکا ہے۔ "واقعہ" کی معنویتوں کے لئے ۱/۵۵ اور ۱/۱۱۱ ملاحظہ ہوں۔ شعر زیر بحث میں عجیب منظر ہے۔ میر عجب بدحواسی کے عالم میں دشت کی طرف چلے جارہے ہیں۔ یعنی ان کے پیچھے پیچھے کوئی خوفناک چیز دوڑی آرہی ہے۔ یا وہ کسی حواس باختہ کردینے والے حادثے یا منظر یا صورت حال سے بھاگ رہے ہیں۔ لیکن کہا یہ جارہا ہے کہ میر کو کوئی واقعہ "درپیش" تھا۔ گویا کوئی چیز میر کے آگے بھی تھی اور وہ ان کو اپنی طرف کھینچے لئے جارہی تھی۔ حاتم طائی کے قصے میں کوہ ندا کی بھی یہی کیفیت تھی، کہ ایک آواز آتی تھی

"یا اخی! یا اخی!" اور سننے والا بے قابو ہوکر دیوار پھاند جاتا تھا۔ پہلے مصرعے میں انشائیہ (یعنی سوالیہ) انداز بھی خوب ہے۔ یہ بھی ملحوظ رکھیے کہ متکلم کوئی راہ گیر یا تماش بین ہے۔ میر پر جو گذرنی تھی وہ اب تک گذر چکی ہوگی۔ متکلم کو تاسف سے زیادہ تحیر ہے۔ تاسف کا محل ہم لوگوں کے لئے ہے۔ لیکن پورا ماحول داستانی ہے، اس لئے شعر میں اسرار زیادہ ہے۔ المیہ کم۔ بہت خوب کہا ہے۔ کولرج یاد آتا ہے۔

Like one, that on a lonesome road
Doth walk in fear and dread,
And having once looked round, walks on,
And turns no more his head:
Because he knows, a frightful fiend
Doth close behind him tread.

(The Rime of the Ancient Mariner, Part VI)

۱۳۳

۳۶۵ ترک لباس سے میرے اسے کیا وہ رفتہ رعنائی کا — رفتہ: محو
جامے کا دامن پاؤں میں الجھا ہاتھ آنچل اکلائی کا — جامہ: لمبا گھیردار فراک نما لباس
اکلائی: بیل دار کپڑا

حال نہ میرا دیکھے ہے نہ کہے ہے تامل ہے اس کو — تامل: غور کرنا، ٹھہرنا
محو ہے خود آرائی کا یا بے خود ہے خود رائی کا

ظاہر میں خورشید ہوا وہ نور میں اپنے پنہاں ہے
خالی نہیں ہے حسن سے چھپنا ایسے بھی پیدائی کا

رنگ سراپا اس کا ہوا لے آگے دل خوں کرتی رہی — آگے: پہلے
اب ہے جگر یک لخت افسردہ اس کے رنگ حنائی کا — یک لخت: بالکل

" ۱۳۳/۱ " ہاتھ آنچل " سے مراد ہے " ہاتھ میں آنچل "۔ " اکلائی " پورے عرض کا بیل دار کپڑا ہوتا ہے جس کا دوپٹہ اور کرتا وغیرہ بناتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ یہاں اکلائی کا دوپٹہ مراد ہے۔ پورے مصرعے میں حرکی پیکر کس قدر دل کش اور منظر کس قدر گھریلو اور واقعیت سے بھرپور ہے۔ " جامہ " formal dress کی طرح کی چیز تھی، جسے شادی وغیرہ خاص موقعوں پر پہنتے تھے۔ لہٰذا جامہ پہنے ہوئے لڑکی پوری جوانی پر ہے۔ تیز تیز ادھر ادھر آنے جانے کی وجہ سے جامے کا دامن بار بار اس کے پاؤں میں الجھتا ہے۔ ایک ہاتھ سے وہ اکلائی کا دوپٹہ سنبھال رہی ہے۔ گھر میں ہماہمی کا منظر ہے۔ شادی کا سماں ہے یا سہیلیوں کی آمد آمد ہے۔ لڑکی اپنی رعنائی

میں محو ہے۔ وہ رعنائی جو اس کے جسم میں ہے۔ لیکن جسے اس کا لباس چھپاتا بھی ہے اور ظاہر بھی کرتا ہے۔ رنگین مرصع کپڑے پہنے ہوئی لڑکی کو دیکھ کر ذہن فوراً اس کے جسم کی طرف منتقل ہوتا ہے۔ اس کا احساس پرانے لوگوں کو تھا۔ میر کے کلام میں اس کی طرف اشارے عام ہیں۔ خسرو نے اس مضمون پر شاید سب سے زیادہ شوخ شعر کہا ہے ؎

گر جان یوسف از عدم ایں سو نیامد امت
ایں تن کہ دیدمش بہ تہ پیرہن چہ بود
(اگر حضرت یوسف کی روح عدم سے اس طرف نہیں آگئی ہے تو وہ بدن جو میں نے اس کے پیرہن کے نیچے دیکھا، کیا تھا؟)

لہٰذا "رعنائی" کا تعلق لڑکی کی حد تک تو اس کے پیرہن سے ہے۔ لیکن متکلم کی حد تک اس کا تعلق پیرہن اور تن تہ پیرہن دونوں سے ہے۔ لیکن مصرع ثانی اپنی تمام تر خوب صورتی کے باوجود پوری طرح کارگر نہ ہوتا اگر پیرہن کے ذکر کے لئے زمین تیار نہ کی جاسکتی۔ میر نے کمال چابک دستی سے اپنے "ترک لباس" (یعنی دیوانگی اور برہنگی) کا ذکر کرکے زمین تیار کردی ہے۔ اپنی برہنگی اور معشوق کے ملبوس ہونے میں تضاد کا لطف مزید ہے، اور برہنگی کے جنسی اشارے مستزاد ہیں۔ غضب کا پیچیدہ شعر ہے۔

"اکلائی" کا مضمون محمد امان نثار نے اچھا باندھا ہے، لیکن میر کی سی کوئی پیچیدگی نہیں۔ پیکر البتہ بہت خوب صورت ہے ؎

چھپ نہ سکے گا بادۂ گلگوں جیسے بھرا ہو شیشے میں
منھ نہ چھپا کر ہم سے بیٹھو آنچل میں اکلائی کے

اس طرح کے پیکروں کے سلسلے میں ملاحظہ ہو دیوان دوم میں میر کا مطلع ؎

کیا تن نازک ہے جاں کو بھی حسد جس تن پہ ہے
کیا بدن کا رنگ ہے تہ جس کی پیراہن پہ ہے

اس مطلع پر بحث اپنے مقام پر ہوگی۔

۱۳۳/۲ مصرع ثانی میں "خود آرائی" میں محو ہونا اور "خود رائی" (غرور، اپنے علاوہ کسی کی بات نہ ماننا) کے اعتبار سے "بے خود" ہونا بہت خوب ہے۔ خود آرائی، بے خود، خود رائی کی تجنیس بھی بہت عمدہ ہے۔ "خود آرائی" کا تعلق دیکھنے سے ہے اور "خود رائی" کا ربط سننے سے۔ اس لئے شعر میں بہت لطیف لف و نشر بھی ہے۔ دوسرے مصرعے میں "یا" کا لفظ مساوات کے لئے بھی ہے اور دو امکانات میں سے ایک کو اختیار کرنے کے لئے بھی۔ یعنی (۱) وہ ہمیشہ خود آرائی میں محو رہتا ہے، یعنی غرور نے اسے بے خود کر رکھا ہے۔ (۲) یا تو وہ خود آرائی میں محو ہے، یا پھر غرور کے باعث بے خود ہے۔

۱۳۱/۱۳ سورج کا نور اس قدر روشن ہے کہ اس کی ضو میں ہر چیز دکھائی دیتی ہے، لیکن خود سورج کو دیکھنا ممکن نہیں۔ گویا سورج اپنی ہی روشنی کی وجہ سے مخفی ہے۔ اسی طرح حق تعالیٰ

کا جلوہ ہر طرف ہے، لیکن حق تعالیٰ خود سب کی نظر سے پنہاں ہے، یعنی وہ اپنے جلوے میں چھپا ہوا ہے۔ جلوہ حق تعالیٰ نہیں ہے۔ اس مفہوم میں یہ شعر وحدت شہود کا مضمون بیان کرتا ہے۔ دوسرے مصرعے میں وجود حق کی پنہانی کی وجہ بیان کی ہے، کہ جو وجود اس قدر پیدائی رکھتا ہو (اس قدر ظاہر ہو) کہ وہ اپنی پیدائی ہی میں پنہاں ہوجائے، تو یہ ادا بھی ادائے حسن ہے۔ کیوں کہ جو وجود پنہاں ہوکر اس قدر ظاہر ہو تو اس کا ظہور کس درجہ جان لیوا ہوگا۔ علمائے فلکیات کا کہنا ہے کہ سورج کی روشنی اس تاب کار عمل کی وجہ سے ہے جس کے باعث اس کے معدنی عناصر افتراق یعنی fission سے دوچار ہوتے ہیں، پھر افتراق کے ذریعہ ہائڈروجن گیس کے جوہروں کا امتزاج یعنی fusion عمل میں آتا ہے۔ دونوں صورتوں میں غیر معمولی توانائی لمحہ بہ لمحہ پیدا ہوتی رہتی ہے، اور وہی ہمیں روشنی کی شکل میں نظر آتی ہے۔ اس طرح اصل سورج وہ نہیں ہے جو نظر آتا ہے۔ میر کے زمانے میں ان حقائق کا علم لوگوں کو نہ تھا، لیکن "نور میں اپنے پنہاں ہے" کہنے والے شاعر کے تخیل نے وہ بات پہلے ہی دریافت کرلی تھی۔

۱۳۳ / ۴ یہ شعر دیوان پنجم کا ہے۔ معشوق کے چہرے کی گلابی سرخی گردوپیش کی ہوا کو بھی رنگین کردیتی ہے، یہ لطیف مضمون میر نے کئی بار بیان کیا ہے ؎

رنگ لیتی ہے سب ہوا اس کا
اس سے باغ و بہار ہیں رستے (دیوان سوم)

مزید اشعار کے لئے ملاحظہ ہو ۱۲۔ لیکن اس شعر میں مضمون کو پھیلایا ہے اور بعض نئے پہلو بھی پیدا کئے ہیں۔ سب سے پہلے تو یہ لطیف ابہام ہے کہ ہوا نے معشوق کے رنگ سراپا کو اڑا کر کس کا دل خون کیا، عاشق کا کہ اپنا؟ کیوں کہ مصرع میں صرف یہ کہا ہے کہ "ہوا دل خوں کرتی رہی۔" ممکن ہے ہوا اپنا ہی دل خون کرتی رہی ہو۔ ہوا کا رنگین ہوجانا اس کے دل کے خون ہوجانے پر دلالت کر سکتا ہے۔ یا پھر یہ کہ ہوا کا دل اس غم میں خون ہوا ہو کہ وہ ہزار کوشش کرے، لیکن معشوق کا سا رنگ نہیں پاسکتی۔ رہا عاشق، تو اس کا دل اس لئے خون ہو رہا تھا کہ ہوا تو معشوق کا رنگ لے اڑی، لیکن خود عاشق کے حصے میں کچھ نہ آیا۔ دوسرے مصرعے میں آگے کی صورت حال کا ذکر ہے۔ معشوق نے اب مہندی لگائی ہے۔ اس کو دیکھ کر عاشق (یا ہوا) کا جگر اور بھی افسردہ ہوتا ہے، کہ یہ سب حسن ہمارے حصے کا نہیں۔ دل اور جگر دونوں کی خون سے اور سرخ رنگ سے مناسبت ظاہر ہے۔ لفظ "افسردہ" بھی بہت خوب ہے، کیوں اس کے اصل معنی ہیں "بجھا ہوا۔" اس معنی کی بھی دل و جگر سے مناسبت ہے، پھر دل و جگر دونوں میں شعلۂ عشق کا سوز ہوتا ہے، اس اعتبار سے "افسردہ" مناسب ہے۔ یہ بھی ہوسکتا ہے کہ جگر سے خون لے کر ہاتھ پاؤں کو حنا آلود کیا ہو، اس لیے بھی جگر کی افسردگی مناسب ہے۔ "لخت" اور "دل اور جگر" میں ضلع کا ربط ہے۔ اگر "رنگ حنائی" میں اضافت نہ فرض کی جائے تو مفہوم بنتا ہے "حنائی،" یعنی سرخ رنگ۔ مراد یہ ہوئی کہ معشوق کا بدن سرخ لباس کی وجہ سے حنائی معلوم ہوتا ہے۔ ممکن ہے یہ سرخ لباس عروسی جوڑا ہو، اور جگر کی افسردگی کا باعث یہ ہو کہ معشوق کسی اور کا ہو رہا ہے۔ بہت خوب شعر ہے۔

۱۳۴

خانہ آبادی ہمیں بھی دل کی یوں ہے آرزو
جیسے جلوے سے ترے گھر آرسی کا بھر گیا

۱۳۴/۱ جلوے سے گھر بھر جانے کا مضمون آتش نے میرسے مستعار لیا ہے۔ اور حق یہ ہے کہ استفادے کا حق ادا کر دیا ہے ؎

مرے آگے اس کو فروغ ہو یہ مجال کیا ہے رقیب کی
وہ ہجوم جلوۂ یار ہے کہ چراغ خانہ کو جا نہیں

لیکن میر نے اس مضمون کو بنیاد بنا کر شعر میں کئی تہیں رکھ دی ہیں۔ "آرسی" کے معنی "آئینہ" بھی ہیں۔ وہ چھوٹا سا آئینہ بھی جسے زیور میں لگاتے ہیں، اور وہ زیور بھی جس میں آئینہ لگا ہوتا ہے۔ دل کو آئینہ کہتے ہی ہیں۔ "آرسی" کے تمام مفاہیم میں "خانہ" کا تصور مشترک ہے۔ آئینے کو خانے (فریم، چوکھٹا) میں لگاتے ہیں، وہ زیور جس میں آئینہ لگا ہوتا ہے، انگوٹھی یا خانے کی شکل کا ہوتا ہے۔ دل کو گھر بھی کہتے ہیں۔ لہٰذا دل کی خانہ آبادی اور آرسی میں کئی طرح کی مناسبتیں ہیں۔ پھر آرسی (زیور) کا آئینہ بہت چھوٹا ہوتا ہے، یعنی تنگ ہوتا ہے۔ دل کا تنگ ہونا اور دل کی تنگی ظاہر ہے۔ "گھر" کو "خانہ" اور کسی چیز کے رکھنے کی جگہ کو اس چیز کا "خانہ" اور "گھر" بھی کہتے ہیں۔ لہٰذا "خانہ آبادی" اور "گھر" میں ایک اور مناسبت معلوم ہوئی۔ پھر، جس طرح آئینہ چھوٹا سا ہوتا ہے، لیکن اس میں معشوق کا چہرہ پورا نظر آتا ہے، اسی طرح چھوٹے سے دل میں معشوق کا سمانا ممکن ہے۔ مزید یہ کہ معشوق ہر وقت تو آرسی دیکھتا نہیں رہتا، کبھی دیکھتا ہے اور کبھی نہیں۔ یعنی آرسی میں معشوق کا جلوہ آتا جاتا رہتا ہے۔ شاعر کو معشوق کا اتنی تھوڑی مدت کے لیے دل میں آنا جانا

بھی قبول ہے۔ دل کی خانہ آبادی کے لیے یہی بہت ہے۔ آخری بات یہ کہ معشوق کو آئینے سے لگاؤ ہوتا ہے، عاشق کے دل سے بھی ایسا ہی لگاؤ ہو جائے تو بہت ہے۔ ایک ذرا سے شعر میں اتنا بہت کہہ دینے والے شاعر کے بارے میں فراق صاحب اور دوسرے نقاد "معصومیت" اور "سادگی" کی بات کرتے ہیں۔

۱۲۵

۳۷۰ عشق کی ہے بیماری ہم کو دل اپنا سب درد ہوا
رنگ بدن میت کے رنگوں جیتے جی ہی پہ زرد ہوا

تب بھی نہ سر کھینچا تھا ہم نے آخر مرکر خاک ہوئے
اب جو غبار ضعیف اٹھا تھا پامالی میں گرد ہوا

سر کھینچنا = سر اٹھانا، رد کرنا

۱۳۵/۱ سارے کے سارے دل کا "درد" بن جانا اور عشق کی "بیماری" میں مناسبت ہے۔ ہم کو عشق کی بیماری ہے میں یہ کنایہ بھی ہے کہ یہ بیماری اپنے آپ لگی ہے۔ مثلاً کہتے ہیں: "فلاں کو دق کی بیماری ہے۔" یہ بھی ملحوظ رکھیے کہ "بیماری ہے" کا روزمرہ چھوٹی موٹی بیماری کے لیے نہیں استعمال ہوتا۔ مثلاً یہ نہیں کہ "فلاں کو زکام کی بیماری ہے"، یا "فلاں کو بدہضمی کی بیماری ہے۔" "بیماری ہے" کا فقرہ کسی سخت مرض کے لیے، یا پھر مزمن مرض کے لیے، یا پھر کسی بات کو عمومی طرح سے کہنے کے لیے استعمال ہوتا ہے۔ مثلاً (۱) "فلاں کو چھینک آنے کی بیماری ہے۔" (۲) "فلاں کو پیٹ کی بیماری ہے۔" (۳) "فلاں کو گٹھیا کی بیماری ہے۔" اگر "بیماری" کی جگہ "مرض" کہتے تو یہ بات نہ حاصل نہ ہوتی۔ "میت کے رنگوں" سے مراد "لاش کی طرح" ہے۔ لیکن زرد رنگ سے اس کی مناسبت بھی ہے۔ "میت" کا لفظ رکھ دینے سے یہ کنایہ بھی حاصل ہوگیا کہ اس بیماری کا انجام موت ہے۔ بڑی کیفیت کا شعر ہے۔ لہجے میں کسی مایوس مریض کا سا انداز ہے۔ لیکن عشق کی بیماری کا ذکر وقار سے خالی نہیں۔ میت کے رنگ کا پیکر دیوان اول میں بھی استعمال کیا ہے۔ لیکن وہ بات نہیں آئی ہے ؎

دکھائی دیں گے ہم میت کے رنگوں
اگر رہ جائیں گے جیتے سحر تک

دیوان پنجم میں بھی میت کے رنگوں کا ذکر ہے۔ لیکن پہلا مصرع جس میں یہ پیکر بندھا ہے۔ بہت سست رہ گیا ہے۔ البتہ مصرع ثانی عمدہ ہے ؂

جیتے جی میت کے رنگوں لوگ مجھے اب پاتے ہیں
جوش بہار عشق میں یعنی سر تا پا میں زرد ہوا

۱۳۵/۲ "تب بھی" کہہ کر امکانات کی ایک پوری دنیا رکھ دی ہے۔ یعنی جب ہم کو طرح طرح سے دبایا گیا۔ یا ہم پر طرح طرح کے ظلم ہوئے۔ یا جب ہم نے بڑی سختیاں سہیں۔ اس وقت بھی ہم نے سر نہ اٹھایا۔ سر اٹھانے سے سرکشی کرنا مراد ہو سکتا ہے۔ ("سر کھینچنا" دراصل "سرکشیدن" کا ترجمہ ہے، اور شاید صرف میر نے استعمال کیا ہے، اردو میں عام نہ ہو سکا۔) سر نہ اٹھانے سے مراد یہ بھی ہو سکتی ہے کہ ہم نے سر کو عاجزی سے یا لاپروائی سے جھکائے ہی رکھا۔ سر اٹھاکر اپنے ستم گر کی آنکھوں میں ڈال کر نہ دیکھا۔ "سر کھینچنا" کے معنی "رد کرنا" لیے جائیں تو بھی یہی بات پیدا ہوتی ہے۔ سر جھکائے رہنے کا میلان اتنا مضبوط تھا کہ جب خاک ہوئے تو غبار بھی بہت اونچا نہ اٹھا۔ اور راہ گیروں یا معشوق کے پاؤں تلے روند کر پامال ہو گیا۔ دوسرے مصرعے کی تخیل خوب ہے۔ ورنہ پہلا مصرع اس قدر مکمل تھا کہ دوسرے کی بظاہر گنجائش نہ تھی۔ اس غزل میں دو ہی شعر ہیں، لیکن دونوں بہت خوب ہیں۔

(۱۳۶)

پاؤں چھاتی پہ میری رکھ چلت
یاں کبھو اس کا یوں گذارا تھا

۱۳۶/۱ دوسرے مصرعے میں الفاظ کی نشست اتنی عمدہ رکھی ہے کہ کئی معنی پیدا ہوگئے ہیں۔ (۱) ایک وقت وہ تھا کہ میں اتنا خوش نصیب تھا کہ وہ میرے سینے کو پامال کرکے گذر جاتا تھا۔ یعنی میرے سینے کو اس کی قدم گاہ بننے کا مبارک فخر حاصل تھا۔ (۲) وہ یہاں سے کبھی کبھی یوں گذرتا تھا کہ میرے سینے پر پاؤں رکھ کر نکل جاتا تھا۔ (۳) میں کبھی کبھی راستے میں پڑا ہوا اس کی راہ روکنے کی کوشش کرتا تھا اور وہ مجھے ٹھوکر مار کر نکل جاتا تھا۔ (۴) یہاں سے اس کا گذر اس طرح کب ہوا کہ وہ آئے اور میرے سینے کو اپنے قدم سے پامال کرے؟ (یعنی مصرع ثانی میں استفہام انکاری ہے۔) (۵) ایک زمانہ وہ تھا جب ہم وہ ایک ساتھ رہتے تھے اور وہ مجھ سے اس قدر مانوس یا بے تکلف تھا کہ اختلاط کے عالم میں میرے سینے پر پاؤں رکھ دیتا تھا۔ (۶) "تھا" بمعنی "ہوتا" فرض کیجیے تو معنی یہ نکلتے ہیں کہ کاش اس کا کبھی یہاں سے یوں گذر ہوتا کہ میرے سینے پر پاؤں رکھ کر نکل جاتا۔ "تھا" بمعنی "ہے" اردو کا معروف روز مرہ ہے (ملاحظہ ہو غزل ۱۲۴)۔ تمنائی مفہوم میں "تھا" قدیم اردو ہے۔ (ملاحظہ ہو ۹۸/۳۔) مشرق و مغرب کا فرق دیکھنا ہو تو اس شعر کے سامنے بودلیئر کا ایک سانیٹ رکھیے:

اپنے بل کھاتے، مرواریدی ملبوس میں
وہ یوں محو خرام ہے جیسے رقص کررہی ہو

لمبے لمبے سانپوں کی طرح، جو مقدس جادو گروں
کی چھڑیوں کے زیر و بم کے ساتھ رقصتے اور جھومتے ہیں

ریگستانوں کی دھندلی نیلی ریت کی طرح
انسانی دکھ درد کے احساس سے قطعی بے پروا
سمندروں کے مد و جزر کے لمبے لمبے جالوں کی طرح
وہ ایک انداز استغنا سے اپنی قامت کو کشیدہ کرتی ہے

اس کی دمکتی ہوئی آنکھیں جادو کے جواہرات کی بنی ہیں
اور اس کی حیرت زا، علامتی طینت میں
جہاں معصوم فرشتہ اور قدیم ابوالہول ایک دوسرے میں گم ہیں

جہاں خالص سونے، فولاد اور الماس کے سوا کچھ نہیں
ہمیشہ ہمیشہ کے لیے روشن، جیسے کوئی بے مصرف ستارہ
بانجھ عورت کی برفانی شان شاہانہ

ظاہر ہے کہ میں شعر کا مقابلہ نظم سے نہیں کر رہا ہوں۔ میں صرف یہ دکھانا چاہتا ہوں کہ سرد مہریا بے التفات معشوق کے بارے میں میر کا رویہ یہ ہے کہ وہ اپنا بدن اس کے قدموں تلے پامال ہونا سعادت اور خوش بختی سمجھتے ہیں۔ بودلیئر کا معشوق بھی محو خرام ہے۔ اس کے بلوں اور انداز خرام دونوں میں سانپوں کے بل کھانے اور جھومنے کا انداز ہے۔ وہ سرد مہر بھی ہے۔ لیکن بودلیئر کو یہ تمنا نہیں ہوتی کہ یہ بل کھاتے جھومتے سانپ میرے بدن میں لپٹ جائیں۔ وہ اپنے معشوق کو حاصل نہیں کر سکتا تو اسے اس بات کی بھی تمنا نہیں کہ معشوق اسے پامال ہی کر دے۔ بودلیئر کا رویہ مشرقی طبائع کو پسند نہ آئے گا۔ اس کے برخلاف،

میر کا وطیرہ خاص مشرقی ہے، کیوں کہ مشرقی (اور خاص کر ہند اسلامی) شاعری میں معشوق اور خدا میں بہت کم فرق ہے۔ خدا کے بارے میں جو باتیں کہی جاتی ہیں، ان میں اکثر کو بجنسہٖ، اور بعض کو محض تاکید یعنی emphasis یا زاویے کی ذرا سی تبدیلی کے ساتھ معشوق کے لیے بھی کہا جاتا ہے۔ داغ نے اس نکتے کو بڑی خوبی سے واضح کیا ہے ؎

ہے وہی قہر وہی جبر وہی کبر و غرور
بت خدا ہیں مگر انصاف نہ کرنے والے

علاوہ بریں، مشرقی مزاج میں مغرب سے زیادہ خود سپردگی اور انکار خودی ہے۔ میر اور بودلیئر کے زیر بحث اشعار کو ذہن میں رکھیں تو اس نکتے پر مزید بحث کی ضرورت نہیں رہتی۔ لیکن یہ ضرور دیکھیے کہ کیفیت دونوں کے کلام میں ہے، لیکن بالکل الگ الگ طرح کی۔ ابہام بھی دونوں کے یہاں ہے، لیکن میر کا ابہام سادہ لفظوں میں امکانات رکھ دینے کی وجہ سے ہے، اور بودلیئر کا ابہام اس کے استعاروں اور پیکروں کی وجہ سے ہے۔ شدت احساس اس قدر ہے کہ رنگا رنگ پیکروں کے علاوہ کسی طرح اس کا اظہار ممکن نہیں۔ میر کے یہاں بھی یہ صورت کبھی کبھی نظر آتی ہے، غالب کے یہاں اکثر۔

۱۳۷

خوب کیا جو اہل کرم کے جود کا کچھ نہ خیال کیا
ہم جو فقیر ہوئے تو ہم نے پہلے ترک سوال کیا

روند کے جور سے ان نے ہم کو پاؤں حنائی اپنے کیے
خون ہمارا بسمل گہ میں کن رنگوں پامال کیا

۳۷۵ نکلے ہے گر گھاس جلی بھی خاک سے الفت کشتوں کی
یوں بالیدہ پھر پھرے ہے گویا ان نے نہال کیا

بالیدہ = سر اٹھائے ہوئے

میر سدا بے حال رہو ہو مہر و وفا سب کرتے ہیں
تم نے عشق کیا سو صاحب کیا یہ اپنا حال کیا

۱۳۷/۱ الفاظ کی نشست ایسی رکھی ہے کہ ایک لمحے کو خیال گذرتا ہے کہ کلام مربوط نہیں۔ واقعہ یہ ہے کہ مصرع اولیٰ کی حیثیت مصرع ثانی پر زیر لب رائے زنی کی ہے۔ فقیری اختیار کرنے کا مطلب ہے ترک علائق کرنا۔ لیکن فقیر کبھی کبھی سوال بھی کرنے پر مجبور ہو جاتا ہے۔ (بلکہ عام محاورے میں "فقیر" کے معنی ہی "بھکاری" ہیں۔) ہم نے جو ترک علائق پر کمر باندھی تو سب سے پہلے سوال ہی کو ترک کیا۔ اچھا ہی کیا کہ فیاض اور سخی لوگوں کی سخاوت کو خاطر میں نہ لائے۔ یعنی ہم نے خدا کے علاوہ کسی اور کی سخاوت کو نگاہ میں نہ رکھا۔ لیکن سوال ترک کرنے کا مفہوم یہ بھی ہو سکتا ہے کہ ہم نے خدا کے سامنے بھی ہاتھ نہ پھیلایا۔ دنیا کے اہل کرم کے سامنے ہاتھ نہ پھیلانے کی وجہ یہ ہو سکتی ہے کہ ان کے

پاس نہیں دینے کے لیے کچھ نہ تھا۔ جس چیز کی تلاش میں ہم نے فقیری لی تھی۔ وہ ان کے پاس تھی ہی نہیں۔ یا پھر یہ کہ ترک علائق کا مفہوم ہم نے یہ رکھا کہ ہر چیز کو ترک کیا جائے۔ کسی کا بھی احسان قبول نہ کیا جائے۔ اب سوال یہ ہے کہ یہ شعر کس موقعے پر کہا گیا ہے؟ اس کے کئی جواب ممکن ہیں۔ (۱) دوسرے فقیروں کو دنیا کے اہل کرم کے ہاتھوں خوار ہوتے دیکھ کر۔ (۲) یہ دیکھ کر کہ جو سوالی ہیں وہ صحیح معنی میں ترک دنیا کا حق نہیں ادا کر سکتے۔ کیوں کہ مانگنے والے کو نہ ملے تو وہ پانے کی تلاش میں سرگرداں رہتا ہے۔ اور اگر ملے تو اسے مزید کی تمنا رہتی ہے۔ (۳) زندگی کے آخری لمحے میں۔ جب انسان گزشتہ دنوں کا محاسبہ کرتا ہے۔ شعر میں ایک لطف یہ بھی ہے کہ اہل کرم اور ان کے جود کے وجود سے انکار نہیں کیا ہے۔ بس یہ کہا ہے کہ ہم نے ان باتوں کو کچھ اہمیت نہ دی۔

۱۳۷/۲ خون کے لئے "کن رنگوں" بہت خوب ہے۔ شعر میں نکتہ یہ ہے کہ قتل کئے جانے پر کوئی شکایت نہیں ہے۔ بلکہ صرف اس بات کی شکایت ہے کہ ہمارے خون کو روند کر پامال کیا۔ "بسمل گہ" کے لفظ میں یہ اشارہ موجود ہے کہ وہاں اور لوگ بھی قتل ہوئے ہوں گے۔ یعنی میرے خون کو ہی بطور خاص روندا، مجھے ہی اس طرح ذلیل کرنے کے قابل سمجھا۔ خون کے روندے جانے کا احساس اتنا شدید ہے کہ معلوم ہوتا ہے ہم زندہ ہی روند ڈالے گئے، اسی لئے مصرع اولیٰ میں خود اپنے پامال کئے جانے کا ذکر ہے۔ یہ شعر میر کے یہاں اپنے مضمون کا ایک ہے، کیوں کہ عام طور پر وہ اس بات پر اصرار کرتے ہیں کہ انھیں دوسروں سے الگ، اور "امتیاز" کے ساتھ قتل کیا جائے۔

(یعنی جس طرح اس شعر میں ہے، کہ قتل کیا اور پھر بطور خاص پاؤں تلے روند ڈالا۔) بعض شعروں میں اس بات پر شکوہ ہے کہ ہمیں الگ سے نہ مارا بلکہ دوسروں کے ساتھ ہی کشتہ کیا۔ اس طرح غیروں میں ہمیں "سان" دیا ہے

ہم وے ہیں جن کے خوں سے تری راہ سب ہے گل
مت کر خراب ہم کو تو اوروں میں سان کر

(دیوان اول)

سا ن مارا اور کشتوں میں مرے کشتے کو بھی
اس کشندہ لڑکے نے بے امتیازی خوب کی

(دیوان ششم)

ممکن ہے اس شعر میں بھی شکایت اس وجہ سے ہو کہ خون کو پامال کرنے کا نتیجہ بہرحال یہ ہے کہ میرا خون اور لاش اوروں میں سن گئے اور کوئی امتیاز نہ رہا۔ لیکن خون کو پاؤں کی حنا کے طور پر استعمال کرنا خود ہی بہت بڑا امتیاز ہے۔ لہذا یا تو میر کو یہ امتیاز بھی اس بے امتیازی کے صلے میں گوارا نہیں کہ ان کا لاشہ اوروں میں سن جائے، یا پھر یہ شعر کسی ذاتی حادثے کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ یعنی ممکن ہے اس شعر میں میر نے لکھنؤ اور اہل لکھنؤ کی شکایت کی ہو کہ انھوں نے میری خاطر خواہ قدر نہ کی۔ اس صورت میں یہ شعر تمثیلی ہو جاتا ہے اور میر کے خون سے معشوق کے پاؤں حنائی ہونے سے مراد یہ ہوسکتی ہے کہ آصف الدولہ یا سعادت علی خاں کے دربار کی زینت تو میر کی وجہ سے ہوگئی، لیکن خود میر کی کوئی قدر وہاں نہ ہوئی۔ کاظم علی خاں نے اپنے ایک مضمون میں دعویٰ کیا ہے کہ میر کو لکھنؤ سے کوئی شکایت نہ تھی۔ ان کا کہنا ہے کہ میر جب دربار اودھ سے منسلک ہوگئے تو انھیں وہ عزت و آرام ملا جو پہلے کبھی کہیں نصیب نہ ہوا تھا۔ کاظم علی خاں کا

مزید کہنا ہے کہ آصف الدولہ کی وفات کے بعد کوئی چار برس تک میری تنخواہ بند رہی اور ۱۲۱۶ھ مطابق ۱۸۰۱ء میں انشا کی کوشش سے دوبارہ جاری ہوئی۔ لہٰذا لکھنؤ کے بارے میں اگر میر کے کوئی شکایتی شعر ہیں تو وہ بس اسی زمانے کے ہیں۔ اس نظریے کی رو سے کاظم علی خاں صفدر آہ کے ہم نوا ہیں کہ "شکار نامے" کے وہ مشہور شعر جن میں میر نے متاع سخن پھیر کر لے چلنے اور "بہت لکھنؤ میں رہے گھر چلو" والی بات کی ہے، وہ الحاقی ہیں۔ کاظم علی خاں کہتے ہیں کہ دیوان چہارم کے چند شعروں کے علاوہ کلام میر میں لکھنؤ کی کوئی شکایت نہیں، لہٰذا یہ بات ثابت ہے کہ لکھنؤ میں میر بہت آرام سے رہے۔ مجھے یہ ماننے میں کوئی تامل نہیں کہ لکھنؤ میں میر کو بہت عزت و آرام ملا۔ لیکن اس سے یہ ثابت نہیں ہوتا کہ وہ لکھنؤ میں خوش بھی رہے۔ شکار نامے کے اشعار کو الحاقی ہی مان لیا جائے تو بھی یہ بات ثابت نہیں ہوتی کہ دیوان چہارم سے باہر میر نے لکھنؤ کی کوئی برائی نہیں کی ہے۔ شعر زیر بحث کو تمثیلی، اور لکھنؤ کے شکوے پر مبنی نہ بھی فرض کیا جائے تو مندرجہ ذیل اشعار کی روشنی میں کاظم علی خاں کا دعویٰ باطل ہوجاتا ہے کہ دیوان چہارم کے ان شعروں کے علاوہ جو تنخواہ بندی کے زمانے ہیں، میر نے لکھنؤ کی شکایت نہیں کی ہے ؎

گو لکھنؤ ویراں ہوا ہم اور آبادی میں جا
مقسوم اپنا لائیں گے خلق خدا ملک خدا

آباد اجڑا لکھنؤ چغدوں سے اب ہوا
مشکل ہے اس خرابے میں آدم کی بود و باش

یہ دونوں شعر دیوان پنجم کے ہیں جو ۱۸۰۳ تک تیار ہوچکا تھا۔ کاظم علی خاں دیوان پنجم کو ۱۷۹۸ کے آس پاس کا قرار دیتے ہیں۔ اگر یہ صحیح ہے تو اغلب یہ ہے کہ اگر دونوں نہیں تو ایک شعر یقیناً آصف الدولہ

کے زمانے کا۔ اور ایک سعادت علی خاں کے دور کا ہوگا۔ دیوان پنجم کا مندرجہ ذیل شعر تو واضح طور پر آصف الدولہ اور وزیر علی خاں اور مبہم طور پر ان دونوں کے ساتھ سعادت علی خاں کا بھی شاکی ہے ؎

خالی پڑا ہے خانۂ دوات وزیر کا
باور نہیں تو آصف آصف پکار دیکھ

چوں کہ وزیر علی خاں نے بہت کم دن حکومت کی، اس لیے قوی امکان یہ ہے کہ یہ شعر آصف الدولہ اور سعادت علی خاں کے حوالے سے ہیں۔ خود دیوان چہارم کا بڑا حصہ (بلکہ ممکن ہے کہ پورا دیوان) آصف الدولہ کے عہد کا ہے۔ لہٰذا کاظم علی خاں کا یہ دعویٰ بھی درست نہیں کہ دیوان چہارم میں لکھنؤ کی شکایت پر مبنی اشعار آصف الدولہ کی موت کے بعد کے ہیں۔ مثلاً یہ شعر لکھنؤ آنے کے تھوڑے ہی عرصے بعد کا معلوم ہوتا ہے ؎

لکھنؤ دلی سے آیا یاں بھی رہتا ہے اداس
میر کو سرگشتگی نے بے دل و حیراں کیا

ان حقائق کی روشنی میں اس بات کا خاصا امکان نظر آتا ہے کہ شعر زیر بحث تمثیلی رنگ کا ہو اور تمثیل کے پردے میں لکھنؤ کا شکوہ مقصود ہو۔ مزید ملاحظہ ہو ۲۱۱/۳۔

۱۳۷/۳ "گھاس" کی مناسبت سے "بالیدہ" (بمعنی "اگا ہوا") اور نہال (بمعنی "درخت") بہت خوب ہیں۔ شعر کا طنزیہ مضمون اور اس کے اظہار کا انداز، جس میں ایک گھریلو شخص کے طعنے کا سا رنگ ہے، دل چسپ ہیں۔ فرق صرف یہ ہے کہ بولنے کا انداز گھریلو شخص کا ہے، لیکن بات شاعری میں کہی ہے۔ محبت کے مارے ہوؤں کی قبر یا مٹی سے جلی ہوئی

گھاس اگنے کا تصور تو خوب ہے ہی، "الفت کشتوں" کی ترکیب بھی کس قدر عمدہ ہے۔ افسوس کہ بعد کے لوگوں نے اس طرح کے بدیع فقروں کو متروک قرار دے دیا۔ آسمان بلند ہوتا ہی ہے، اس لئے یہ کہنا کہ وہ تن کر، سر اٹھا کر چلتا ہے، گویا اس نے احسان کیا ہے اور الفت کشتوں کو خوش کر دیا ہے، اچھی تعلیل ہے۔ "جلی" اور "خاک" کی رعایت بھی نظر میں رکھیے۔

۱۳۷ کیفیت کا شعر ہو تو ایسا ہو۔ گفتگو کا لہجہ بھی کس قدر برجستہ اور بولی کی فطری دھن سے کتنا قریب ہے۔ پھر یہ اشارہ بھی بہت خوب ہے کہ عشق اور عشق میں وفا تو سب کرتے ہیں، میر کا روگ معمولی عشق نہیں ہے جو عنفوان شباب کا خاصہ ہوتا ہے۔ "بے حال رہنا" کے اعتبار سے "کیا یہ اپنا حال کیا" بھی بہت برجستہ ہے۔ حسرت موہانی نے اس شعر سے براہ راست استفادہ کیا ہے ؎

عشق بتاں کو جی کا جنجال کر لیا ہے

آخر یہ میں نے اپنا کیا حال کر لیا ہے

"جی کا جنجال کرنا" اور "سدا بے حال رہنا" کا فرق ظاہر ہے۔ پھر، میر کے شعر میں تخاطب کا کمال ہے۔ حسرت خود سے مخاطب ہیں اور جھنجھلاتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ بزرگوں نے ٹھیک کہا ہے کہ نقل را عقل باید۔

(۱۳۸)

دل کو کہیں لگنے دو میرے کیا کیا رنگ دکھاؤں گا
چہرے سے خوں ناب ملوں گا پھولوں سے گل کھاؤں گا — گل کھانا ، خود کو داغنا

عہد کئے جاؤں ہوں اب کی آخر مجھ کو غیرت ہے
تو بھی منانے آوے گا تو ساتھ نہ تیرے جاؤں گا

جھک کے سلام کسو کو کرنا سجدہ ہی ہو جاتا ہے
سر جاوے گو اس میں میرا سر نہ فرو میں لاؤں گا

۳۸۰ سرہی سے سرواد یہ سب ہے ہجر کی اس کے کلفت میں — سرواد ، شعروشاعری
سر کو کاٹ کے ہاتھ پہ رکھے آ بھی ملنے جاؤں گا — افسانہ ، وزنل باتیں

دل کے تئیں اس راہ میں کھو افسوس کناں اب پھرتا ہوں
یعنی رفیق شفیق پھر ایسے میر کہاں میں پاؤں گا

۱۳۸/۱ پرانے زمانے میں دستور تھا کہ اپنے عشق کو صادق ثابت کرنے کے لیے ، یا بانکپن کے اظہار ، یا خود کو تکلیف کے احساس سے ماورا ثابت کرنے کے لئے ہاتھ یا زانو کو گرم لوہے یا فلیتے سے داغتے تھے۔ کبھی کبھی جنون کا علاج بھی مریض کو لوہے سے داغ کر کیا جاتا تھا۔ میر نے خود کو داغنے کے مضمون پر کئی شعر کہے ہیں۔ ملاحظہ ہو ۲/۲۔ بانکوں شہدوں کے خود کو داغنے کا ذکر داستان امیر حمزہ دفتر دوم کی داستان "کوچک باختر" مصنفہ شیخ تصدق حسین میں ان کراہیت انگیز لیکن محاکاتی الفاظ میں

ملتا ہے: "کہیں دو چار ننگے لچے اپنی اپنی چادروں کو پھاڑے، موٹے موٹے فلیتے بنائے اور جلائے، ہاتھوں اور زانو پر رکھے گل کھاتے۔ تعفن اور چراہن گوشت کے جلنے کی چار طرف پھیلی ہوئی ہے۔" (صفحہ ۲۲۴) داستان کے اقتباس سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ خود کو داغنے کے عمل کا اصطلاحی نام ہی "گل کھانا" تھا۔ بہرحال، اب شعر پر غور کیجئے۔ متکلم اس قدر ناکردہ کار اور سادہ لوح ہے کہ اسے نہ صرف یہ تمنا ہے کہ اس کا دل کہیں لگے، بلکہ اس کو یہ خوش فہمی بھی ہے کہ دل کا لگنا کوئی کھیل ہے، کوئی عام بات ہے۔ لیکن اس کے برخلاف اس کے منصوبے کھیل تفریح کی قسم کے نہیں ہیں۔ اسے چہرے پر خون ملنے اور پھولوں کی سرخی سے خود کو داغنے (یا پھولوں کی طرح کے سرخ داغ اپنے جسم پر داغنے) کا ارمان بھی ہے۔ لہٰذا یا تو وہ ان چیزوں کی صعوبت اور تکلیف سے واقف نہیں ہے، اور ان کو بھی کھیل ہی سمجھتا ہے۔ یا پھر اسے مرتبۂ عاشقی حاصل کرنے کا اتنا شوق ہے کہ وہ عشق کی صعوبات و شدائد کو بڑے ذوق و شوق سے قبول کرتا ہے۔ "رنگ دکھاؤں گا" کے اعتبار سے "خوں ناب ملنا" اور "پھولوں سے گل کھانا" اور خود "پھولوں" کے اعتبار سے "گل کھاؤں گا" عمدہ رعایتیں ہیں۔ شعر بھی بڑا عجیب و غریب کہا ہے۔ عشق کے بارے میں اتنی سادہ لوحی یا اس درجہ اشتیاق کا مضمون اور کہیں نظر سے نہیں گذرا۔ مرزا محمد تقی ہوس نے کوشش کی، لیکن صرف یہ کہہ کر رہ گئے کہ اگر شوق اس درجہ رہا تو ہم بھی کہیں مبتلا ہوں گے ؎

گر یہی شوق خیال مہ وشاں ہے اے ہوس
رفتہ رفتہ ہم کسی کے مبتلا ہوجائیں گے

یہ شعر پڑھ کر خفیف سی مسکراہٹ پیدا ہوتی ہے۔ میر کا شعر پڑھ کر ڈر لگتا ہے، گمان ہوتا ہے کہ متکلم کو جنون کے پہلے ہی جنون ہوگیا۔

۱۳۸/۲ شعر میں بلاغت یہ ہے کہ وہ بات، جس کی بنا پر ناراض ہو کر جا رہے ہیں، اس کا کوئی ذکر نہیں کیا ہے۔ کنایے ایسے رکھ دیئے ہیں کہ معلوم ہو جاتا ہے بزم میں معشوق نے یا رقیب نے، یا در یار پر دربان نے بدسلوکی یا توہین کی ہے۔ اور شاید یہ پہلا واقعہ نہیں ہے۔ "آخر" کا لفظ بہت معنی خیز ہے۔ اسی مضمون کو دیوان چہارم ہی میں ذرا بدل کر بیان کیا ہے ؎

در پر ترے اب کے جاؤں گا تو جاؤں گا

یاں پھر اگر آؤں گا سید نہ کہاؤں گا

در کی تخصیص کرکے بات کو ذرا ہلکا کر دیا ہے، لیکن اپنے سید ہونے پر طنز خوب ہے۔ جرأت نے مضمون کو عامیانہ سطح پر برتا ہے ؎

آج اس طرح سے جھڑکا کہ پھر اس سے جا کر

کچھ بھی غیرت ہو جو دل کو تو نہ زنہار ملے

۱۳۸/۳ نکتہ یہ ہے کہ سر کٹتا ہے تو نیچا ہو ہی جاتا ہے۔ لہٰذا سر نیچا نہ کرنے کا دعویٰ آپ ہی آپ شکست ہو جاتا ہے۔ شعر کا ابہام بھی خوب ہے، یہ واضح نہیں کیا کہ جھک کے سلام کرنے کا تقاضا معشوق کی طرف سے ہے یا مربی کی طرف سے یا شیخ شہر کی طرف سے۔ "سجدہ ہی ہو جاتا ہے" سے واضح ہوا کہ متکلم دیوانہ نہیں ہے، بلکہ ہوشیار اور شریعت کے تقاضوں سے واقف ہے۔ میر بعض وقت بڑی ہوشیاری اور خردمندی کی باتیں کرتے ہیں۔ اس سلسلے میں معرکے کا شعر ہے ؎

ہم مست ہو بھی دیکھا آخر مزا نہیں ہے

ہشیاری کے برابر کوئی نشہ نہیں ہے (دیوان دوم)

اس شعر پر بحث اپنے مقام پر ہوگی۔

۱۳۸/۴ آسی، اور غالباً ان کے تتبع میں کلب علی خاں فائق نے "سرواہ" لکھا ہے۔ آسی نے اس کے معنی "دردِ سر" بتائے ہیں۔ لیکن یہ لفظ مجھے کسی لغت میں تنہا نہیں ملا۔ ایک کہاوت ضرور ہے: "سر سے سرواہا ہے" یا "سرسے سرواہ ہے"۔ لیکن اس کے معنی کا "دردِ سر" سے کوئی تعلق نہیں۔ فارسی میں "سروا" اور "سرواد" ضرور ہے۔ ("برہان قاطع" اور اسٹائنگاس۔) "سرواد" کے جو معنی ان لغات نے بیان کئے ہیں وہ بہت مناسب بھی ہیں، اگرچہ "دردِ سر" والے معنی کی طرح ان کی معنویت فوری طور پر ظاہر نہیں ہوتی۔ سر میں سودا ہے اور اس کی بنا پر ہجر کی کلفت ہے۔ اس کلفت کے نتیجے میں سر میں شعر و شاعری، فسانہ و افسوں، بلکہ فضول لغو باتیں پیدا ہوتی ہیں۔ یعنی شاعری دراصل سر میں پیدا ہوتی ہے، اور چونکہ ہجر کی کلفت سر میں بہت ہے اس لئے ہم مسلسل اس یاوہ گوئی پر مجبور ہیں۔ اپنی بات کہہ کہہ کر تنگ آ گئے ہیں، اب سوچا ہے کہ نہ سر ہوگا نہ یہ لفظی نامہ و پیام ہوں گے۔ سر کاٹ کر ہاتھ پر رکھ لوں گا اور خود ملنے جاؤں گا اور جو کرنا دھرنا ہوگا وہیں جاکر کر گذروں گا۔ اگر "دردِ سر" کے معنی لئے جائیں تو آپ ہی ملنے جانے کا کوئی مفہوم نہیں نکلتا۔ نکتہ تو یہی ہے کہ اب تک تو شعر و شاعری اور یاوہ گوئی معشوق تک بھجواتے تھے، اس سے کچھ نتیجہ نہ نکلا۔ لیکن جب تک سر ہے، تب تک شعر گوئی بھی جاری رہے گی، اس لئے سر کاٹ دوں گا اور خود جاکر جو بھگت سکوں گا بھگتوں گا۔ خوب شعر کہا ہے۔ دوسرے مصرعے میں تنگ آمد بجنگ آمد کی کیفیت ہے، لیکن یہ جنگ خود اپنے اوپر ہے۔ اس لئے خاصی بھیانک ہے۔ "سر کاٹ کے ہاتھ پر رکھے" سے جان ہتھیلی پر رکھ کر جانے کا تصور بھی پیدا ہوتا ہے۔ سرمد کی شہادت کے بارے میں ایک واقعہ مشہور ہے، اس کی طرف بھی ذہن منتقل ہوتا ہے۔ کہا جاتا ہے کہ جب سرمد کو قتل کیا جانے لگا تو انھوں نے یہ شعر پڑھا ؎

سر جدا کرد از تنم شوقے کہ با ما یار بود
قصہ کوتہ گشت ورنہ درد سر بسیار بود

(وہ شوق، جو کہ ہمارا یار تھا، اس نے
ہمارے تن سے ہمارا سر جدا کردیا۔ چلو قصہ
کوتاہ ہوا ورنہ درد سر بہت تھا۔)

کہتے ہیں کہ سر کٹنے کے بعد سرمد اپنا سر ہاتھوں میں اٹھائے اٹھائے جامع مسجد کی سیڑھیوں سے اتر کر بازار کی طرف چلے۔ لوگوں میں ایک تہلکہ مچ گیا۔ پھر عدم سے ان کے مرشد کی صدا آئی کہ "سرمد یہ کیا کرتے ہو؟" تب ان کا سر ان کے ہاتھوں سے چھوٹ گیا اور وہ خود زمین پر گر پڑے۔ کہا جاتا ہے کہ جامع مسجد کی سیڑھیوں کے نیچے جہاں وہ دفن ہیں، وہ وہی جگہ ہے جہاں وہ گرے تھے۔ واقعہ سچ ہو یا نہ ہو، لیکن اس کے ڈرامائی تاثر میں کلام نہیں ہو سکتا۔ میر کا مصرع بھی اسی واقعے کی طرح ڈرامائی ہے۔ عجب نہیں کہ مصرع کہتے وقت میر کے ذہن میں شہادت سرمد کی یہ روایت رہی ہو۔

ایک امکان یہ بھی ہے کہ میر نے واقعی "سرواہ" لکھا ہو، لیکن یہ قرین قیاس نہیں کہ اس سے انھوں نے "درد سر" مراد لیا ہو۔ دیوان سوم کا شعر ہے ؎

نہ افسر ہے نے درد سر نے کلہ
کہ یاں جیسا سر ویسا سرواہ ہے

"سرے سرواہا" یا "سرے سرواہا" کے معنی بیان کئے گئے ہیں: سارا ساز و سامان سردار کی وجہ سے ہوتا ہے۔ مثلاً اگر مالک ہے تو نوکر بھی ہیں، خاوند ہے تو بیوی بھی ہے، پگڑی اگر ہے تو سر کی وجہ سے ہے، وغیرہ۔ ممکن ہے "سرواہ" کے معنی "پگڑی" ہوتے ہوں، جیسا پلیٹس اور "آصفیہ" سے مترشح ہوتا ہے، لیکن یہ مفرد لفظ ان لغات میں

نہیں ہے۔ بہرحال، دیوان سوم کے شعر کی حد تک تو " سرواہ " بمعنی " سازو سامان "، " انتظام " وغیرہ فرض کرنا پڑے گا، کیوں کہ اس شعر میں یہ معنی برمحل لگتے ہیں، اور کہاوت بھی کم و بیش پوری نظم ہوگئی ہے۔ اور قافیے بھی " گاہ "، " راہ " وغیرہ ہیں۔ " نوراللغات " میں " سرواہ " نہیں، لیکن " سرواہا " بمعنی " سروسامان " درج ہے۔ لیکن شعر زیر بحث میں " سرواہ " بمعنی " سازو سامان " وغیرہ فرض کرنے کی کوئی وجہ نہیں۔ لہٰذا یہاں میں " سرواد " کو ترجیح دیتا ہوں۔ اسے فارسی لفظ مان کر شعر کے جو معنی سمجھ میں آتے ہیں وہ " سرواہ " کے ذریعہ پیدا ہونے والے معنی سے بدرجہا بہتر بھی ہیں۔ میر کو نامانوس عربی فارسی الفاظ استعمال کرنے کا بہت شوق تھا، یہ ہم دیکھ چکے ہیں۔ ہم یہ بھی دیکھ چکے ہیں کہ انھوں نے ان الفاظ کو ہمیشہ صحیح معنی میں استعمال کیا ہے۔ اس لئے کوئی وجہ نہیں کہ ہم یہ فرض کریں کہ شعر زیر بحث میں میر نے " سرواہ " لکھا ہے اور اس کے معنی غلط لئے ہیں۔

۱۳۸/۵ یہ شعر بھی غیر معمولی کیفیت کا حامل ہے۔ دل کو الگ سے ایک رفیق شفیق شخص فرض کرکے اس کے جانے کا ماتم کرنا، اور معشوق کی تلاش کے بجائے دل کی تلاش کرنا بالکل نیا مضمون ہے۔ " اس راہ " کی تخصیص نہ کرنے کی وجہ سے بلاغت بڑھ گئی ہے۔ یہ راہ عشق بھی ہوسکتی ہے، معشوق کی گلی بھی ہوسکتی ہے، راہ بیاباں بھی ہوسکتی ہے۔ " دل چھوڑ دینا " کے معنی " ہمت ہار جانا " ہیں، لہٰذا ممکن ہے کہ راہ بیاباں میں ہمت ہار کر جی چھوٹ گیا ہو۔ " پھرتا ہوں " بھی بہت خوب ہے، کیوں کہ اس میں بے مدعا آوارہ پھرنے کا تصور ہے، اور اس بات کا بھی، کہ اب سمجھ میں نہیں آرہا ہے کہ اگلا اقدام کیا ہو۔ اس مضمون کو دیوان دوم میں دوبار بیان کیا ہے، لیکن وہ کیفیت حاصل

نہ ہوئی۔ شاعر نے ستر بہتر کی عمر میں وہ کر لیا جو اس سے جوانی میں نہ بن پڑا تھا۔ دیوان دوم کے شعر ہیں ؎

خاک یاں چھانتے ہی کیوں نہ پھرو دل کے لئے
ایسا پہنچے ہے بہم پھر کوئی غم خوار کہاں

رہا تھا خوں تئیں ہمرہ سو آبھی خون ہے حیف
رفیق تجھ سا ملے گا کہاں دلا مجھ کو

۱۳۹

قیامت کو جرمانہ شاعری پر
مرے سر سے میرا دیوان مارا

۱۳۹/۱ یہ شعر مزاح اسود black humour کی اعلیٰ مثال ہے۔ یہاں اس مزاح کا ہدف شاعر خود بھی ہے اور کارکنان قضا و قدر بھی ہیں۔ جو میدان قیامت میں لوگوں کا حساب کتاب کریں گے۔ قرآن میں ہے کہ حشر کے دن جب لوگ مواخذے کے لیے داور محشر کے سامنے ہوں گے تو سب پر اس قدر رعب و ہیبت طاری ہوگی کہ لوگ پرے کے پرے باندھ کر کھڑے ہوں گے اور کسی کو یارائے کلام نہ ہوگا، الا وہ جسے خدا خود اذن لب کشائی دے۔ غور کیجیے، بھلا کہاں وہ منظر اور کہاں یہ کہ غریب شاعر کے سر پر اسی کے اشعار کا پشتارہ دے مارا، کہ لے تیری بکواس کی یہی جزا ہے! شاعر تو شعر کہتا ہے لوگوں پر اسرار و معارف ظاہر کرنے کو، اور دنیا والوں کے احساس جمال و جذبۂ مسرت کو بیدار کرنے کے لیے، جیسا کہ میر نے خود کہا ہے ؎

عجب ہوتے ہیں شاعر بھی میں اس فرقے کا عاشق ہوں
بھری محفل میں بے دھڑکے یہ سب اسرار کہتے ہیں

(دیوان اول)

اور یہاں یہ ہے کہ شعر گوئی کو جرم قرار دیا جارہا ہے، لیکن اس حقارت سے، کہ کوئی سزا بھی نہیں تجویز کی، صرف دیوان سر پر پٹک دیا۔ رسکن نے جب وہسلر کی تصویروں پر سخت اور تمسخرانہ نکتہ چینی کی تو وہسلر نے اس پر ازالۂ حیثیت عرفی کا دعویٰ دائر کر دیا۔ وہسلر مقدمہ جیت تو گیا، لیکن عدالت نے اس کے حق میں صرف ایک فاردنگ (جو سب سے

چھوٹا انگریزی سکہ تھا اور جس کی اس زمانے میں بھی کوئی قیمت نہ تھی) ہرجانے کا حکم دیا۔ گویا عدالت نے یکن کو مجرم تو ٹھہرایا۔ لیکن وسلر کی حیثیت اس کی نگاہ میں اس سے زیادہ نہ تھی کہ اس کو حقیر ترین ہرجانہ دیا جائے۔ اسی طرح، کلیات میر کا مصنف گناہ گار تو قرار دیا گیا، لیکن ایک بہت حقیر اور کم ترین گناہ گار۔ یہ بھی ہوسکتا ہے کہ کلام میرے داور حشر کو اتنی جھنجلاہٹ ہوئی ہو کہ بجائے سزا دینے کے دیوان ہی سر پر پٹکنے کا حکم دے دیا ہو۔ یا پھر منصف ازلی کا منشا یہ رہا ہو کہ میاں تم نے تو ہم سے جگہ جگہ اپنے کلام میں گستاخی کی ہے، لیکن ہماری نظر میں تمہاری گستاخیوں کی کوئی وقعت نہیں۔ میر نے چالاکی یہ بھی کی ہے کہ خود کو کسی بڑی سزا کا مستوجب نہیں بیان کیا ہے۔ دیوان سر سے دے مارا اور چھٹی کردی۔ لیکن اس چالاکی میں بھی ایک طنزیہ حزن ہے، یعنی کاش میرے دیوان کو کسی سنجیدہ مواخذے کا ہی مستحق قرار دیا گیا ہوتا۔ شاعری کو اتنا غیر اہم نہ ہونا چاہیے تھا۔ دنیا میں تو انھیں شکایت تھی ہی کہ ؎

شعر میرے ہیں سب خواص پسند
پر مجھے گفتگو عوام سے ہے

(دیوان دوم)

معلوم ہوا عقبیٰ میں بھی کوئی خواص نہیں جو میرے اشعار کو سنجیدگی سے پڑھیں۔ غیر معمولی شعر ہے، اور ایسا شعر ہے کہ جو شخص اردو شاعری سے کما حقہ واقف ہوگا، وہ کہہ اٹھے گا کہ اس انداز سے اور اس مضمون کا شعر میر ہی کہہ سکتے تھے۔ دیوان اول میں بھی ایک شعر اسی طرح کا کہا ہے ؎

گفتگو ناقصوں سے ہے ورنہ
میر جی بھی کمال رکھتے ہیں

۱۴۰

تھا محبت سے کبھو ہم میں کبھو یہ غم میں تھا
دل کا ہنگامہ قیامت خاک کے عالم میں تھا — خاک کا عالم، دنیا

کیا ہوا پہلو سے دل کیا جانو کیا جانوں ہوں میں — کیا جانو = تم یا کوئی کیا جانے
ایک قطرہ خوں جھمکتا صبح چشم نم میں تھا

۳۸۵ میر گذرے دونوں یاں عید و محرم ایک سے
یعنی دس دن جینے کے میں اپنے ہی ماتم میں تھا

۱۴۰/۱ یہ مضمون خوب ہے کہ دل کبھی ہمارے اندر تھا اور کبھی غم میں تھا۔ "ہم" کے ایک معنی "غم" بھی ہوتے ہیں۔ یہ نکتہ مستزاد ہے۔ "تھا محبت سے" کے بھی دو معنی ہیں۔ (۱) محبت کی وجہ سے تھا' اور (۲) محبت کے ساتھ، یعنی دل کو ہم سے محبت تھی، اس وجہ سے تھا۔ لفظ "تھا" اور عالم خاک کا ذکر کرنے میں یہ کنایہ ہے کہ اب دل رہ ہی نہیں گیا، اب وہ کسی اور عالم میں ہے، ختم ہو چکا ہے۔ "ہنگامہ" اور "قیامت" میں مناسبت تو ہے ہی، "قیامت" اور "خاک" (یعنی مرکر خاک ہو جانا) میں بھی مناسبت ہے۔

۱۴۰/۲ "کیا جانیے" کی جگہ "کیا جانو" بہت خوب ہے، کیوں کہ اس میں براہ راست تخاطب ہے۔ "تم لوگ کیا جانو"۔ پھر، "کیا جانوں ہوں میں" میں استفہام انکاری (یعنی "میں نہیں جانتا"۔ "مجھے کیا معلوم") کے

علاوہ طنزیہ رنگ بھی ہے، یعنی "تم سمجھتے ہو کہ میں جانتا ہوں۔؟" دوسرے مصرعے کا پیکر' اور صبح کی سرخ سفیدی کی مناسبت سے خون کا جھلکتا ہوا قطرہ خوب ہے۔ مظفر علی سید نے دیوان اول کے اس شعر کی بہت تعریف کی ہے ؎

جگر ہی میں یک قطرہ خوں ہے سرشک
پلک تک گیا تو تلاطم کیا

اس میں شک نہیں کہ شعر کا ایجاز بہت خوب ہے، اور خون کے قطرے کا پلک تک پہنچ جانا اور تلاطم کرنا دلچسپ ہے۔ لیکن شعر زیر بحث میں تجاہل عارفانہ اور بھرپورے دل کا محض ایک قطرۂ خون بن جانا، اور وہ بھی جھلکتا ہوا قطرۂ خوں، بالکل نیا تخیل ہے۔ لطف یہ بھی ہے کہ واقعہ رات کا ہے، اور رات کا شعر میں کوئی ذکر نہیں۔ اور وہ رات بھی کس قیامت کی گذری ہے۔

۱۴۰ قاضی افضال نے اچھا نکتہ نکالا ہے کہ میر نے زندگی کو اکثر دس دن کی مدت سے تعبیر کرکے اس کو محرم کا تلازمہ بخش دیا ہے۔ شعر زیر بحث میں یہ بھی بات ہے کہ عیدالاضحیٰ مہینے کی دس تاریخ کو پڑتی ہے۔ اس طرح عید اور محرم اور دس دن، تینوں میں رشتہ اور مضبوط ہو گیا۔

دیوان پنجم

ردیف الف

(۱۴۱)

دور بہت بھاگو ہو ہم سے سیکھے طریق غزالوں کا
وحشت کرنا شیوہ ہے کیا اچھی آنکھوں والوں کا

سرولب جو لالۂ و گل نسرین دشمن ہیں شگوفہ ہے
دیکھو جدھر اک باغ لگا ہے اپنے رنگیں خیالوں کا

غنچہ ہوا ہے خار بیاباں بعد زیارت کرنے کے
پانی تبرک کرتے ہیں سب پاؤں کے میرے چھالوں کا

۱۴۱/۱ فراق صاحب نے جس بے حیائی سے اس شعر کا ستیاناس کیا ہے وہ انھیں کا حصہ ہے۔ فرماتے ہیں ؎

اتنی وحشت اتنی وحشت صدقے اچھی آنکھوں کے
تم نہ ہرن ہو میں نہ شکاری دور اتنا کیوں بھاگو ہو

میر کا پورا شعر ایک سرے سے مربوط ہے، فراق صاحب دو مصرعے

کیا، ایک مصرعے کے دو حصے بھی مربوط نہیں کرسکتے۔ پھر فراق صاحب پہلے مصرعے میں (اپنی ٹوٹی پھوٹی زبان میں ہی، لیکن وضاحت کے ساتھ) معشوق کی وحشت کی وجہ بھی بیان کردیتے ہیں، اس کے باوجود استفسار کرتے ہیں کہ "دور اتنا کیوں بھاگو ہو؟" میر کا استفسار کس درجہ لطیف ہے، کہ شاید سب اچھی آنکھوں والوں ہی کا شیوہ یہ ہے کہ لوگوں سے وحشت کرتے ہیں۔ میر کہتے ہیں "تم دور بہت بھاگتے ہو"۔ جس کے دو معنی ہیں۔ (۱) تم اکثر مجھ سے دور بھاگتے ہو، اور (۲) تم ہم سے بہت دور بھاگتے ہو۔ فراق صاحب کا ارشاد ہے "دور اتنا کیوں بھاگتے ہو؟" یعنی کم دور بھاگو۔ "میں نہ شکاری" کہہ کر فراق صاحب نے اپنے دل کا چور بھی ظاہر کردیا ہے، ظاہر ہے کہ معشوق نے ان کی آنکھ میں ہوس کی خوف ناک چمک دیکھ لی ہے۔ "اچھی آنکھوں والوں" کہہ کر میر نے جس طرح تمام دنیا کے معشوقوں کا ذکر کردیا ہے، اور "اچھی آنکھوں" کی تفصیل نہ بیان کرکے جس خوبی سے معشوق کی آنکھ میں حیا کی نرمی اور معصومیت کی لو روشن کردی ہے، وہ میر ہی کا اعجاز ہے۔ لفظ "کیا" کو وسط مصرع میں ڈال کر دونوں ٹکڑوں کے درمیان ایک خوبصورت پل قائم کیا ہے۔ "کیا" سے مصرع شروع کیجیے تو آہنگ کا حسن آدھا رہ جاتا ہے۔ "بھاگو" اور "طریق" بمعنی "راستہ" میں ایک لطیف رعایت بھی ہے۔ دوسرے مصرعے میں صرف سبب خفیف کے وزن والے کلمات استعمال کرنے کی وجہ سے آہنگ میں ایک روانی پیدا ہوگئی ہے اور پہلے مصرعے کی چھوٹی حرکات کے مقابلے میں عمدہ تضاد پیدا کرتی ہے۔ اس کے برخلاف فراق صاحب کا پہلا مصرع اسباب خفیف پر مشتمل ہے، جس کی بنا پر شعر کی اٹھان میں خود کلامی کا عنصر نہیں آسکا ہے۔ بزرگوں نے غلط نہیں کہا ہے کہ نقل کو بھی عقل چاہیے۔

۱۴۱/۲ اس شعر کو پڑھ کر خیال آتا ہے کہ مولانا محمد حسین آزاد نے "آب حیات" میں جو واقعہ نقل کیا ہے، وہ شاید اسی زمانے میں پیش آیا ہو جب میر نے یہ شعر کہا تھا۔ واقعہ یوں ہے کہ کسی رئیس نے ایک پر فضا مکان میر کو رہنے کے لئے دیا تھا۔ اس کی کھڑکی باغ کی طرف کھلتی تھی۔ ایک بار جب وہ رئیس ملنے کو حاضر ہوئے تو انھوں نے کھڑکی کو بند پاکر پوچھا کہ حضرت، کبھی کھڑکی کھول کر باغ کی سیر کی ہوتی۔ میر نے جواب دیا، اچھا ادھر باغ بھی ہے۔ مجھے تو اپنے لالہ و گل کو سوارنے سجانے سے فرصت ہی نہ ملی کہ ادھر بھی دیکھتا۔ یہ بھی ممکن ہے کہ کسی نے یہ شعر دیوان میں دیکھ کر واقعہ ایجاد کرلیا ہو۔ حقیقت جو کچھ بھی ہو، اپنے افکار کو ایک خوب صورت باغ سے تشبیہ دینا بدیع بات ہے۔ لیکن شعر میں صرف نرگسیت یا تعلی نہیں ہے۔ بلکہ مصرع اولی میں کئی نزاکتیں بھی ہیں۔ "سرو لب جو" کو معشوق کی تشبیہ کا استعارہ کہہ سکتے ہیں اور "لالہ" کو (داغ دار ہونے کی وجہ سے) شاعر کے دل کا استعارہ کہہ سکتے ہیں۔ پانی کے چشمے کا ذکر آنسو بھری آنکھوں کی یاد دلاتا ہے۔ "سرو" سبز ہوتا ہے، "لالہ" اور "گل" (بمعنی "سرخ گلاب کا پھول") سرخ ہیں۔ (لالہ نارنجی سرخ اور گل خالص سرخ) "نسرین" سفید رنگ کا بے حد خوشبودار جنگلی گلاب ہوتا ہے۔ اس کو انگریزی میں eglantine کہتے ہیں۔ "سمن" ہمارے یہاں "چمیلی" کو کہتے ہیں۔ ہمارے ملک میں چمیلی سفید یا زرد ہوتی ہے، لیکن ایرانی "سمن" (یاسمن، یاسمین) ہلکے جامنی یعنی purple رنگ کے بہت چھوٹے چھوٹے پھولوں والی بھی ہوتی ہیں۔ ایسے موقعے پر کیٹس کی نظم Ode To The Nightingale یاد آتی ہے، جہاں وہ کہتا ہے:

سفید جنگلی پھول، اور نسرین صحرائی

گل بنفشہ، جلد مرجھانے والے، پتیوں میں چھپے ہوئے

اور وسط بہار کی پہلوٹھی کی اولاد

نیا نیا کھلتا ہوا گل مشکی، شبنمی شراب سے لبالب...

ظاہر ہے کہ کیٹس جس طرح ہمارے کئی حواس کو متاثر کرتا ہے اور بیک وقت ہمیں کئی دنیاؤں میں مسحور کرتا ہے، اس کے مقابلے میں میر کا مصرع کم تہ دار معلوم ہوتا ہے۔ لیکن دونوں کے طریق کار الگ ہیں میر نے اپنی روایت کو اپنایا ہے اور کیٹس نے اپنی روایت کو لے کر اس پر اضافے کئے ہیں۔ روایت کے حصار میں رہتے ہوئے بھی میر نے رنگوں اور خوشبوؤں اور کنایاتی معنی کے کئی ابعاد اپنے مصرعے میں پیدا کردیئے ہیں۔ کیٹس کے یہاں کنایاتی معنی بہت کم ہیں۔ جب کہ میر کے شعر میں ابھی بہت کچھ باقی ہے۔ مثلاً " شگوفہ " کا لفظ نہ صرف " باغ " کے تصور کو مکمل کرتا ہے، بلکہ اس بات کی طرف بھی اشارہ کرتا ہے کہ بعض خیالات ابھی پوری طرح بروے کار نہیں آئے ہیں۔ وہ ان کلیوں کی طرح ہیں جو کھلنے کے انتظار میں ہیں۔" سرو " کا لفظ اس بات کی طرف بھی اشارہ کرتا ہے کہ بعض خیالات بھرپور اظہار پاکر درخت کی طرح بلند و نمودار ہوگئے ہیں۔ پھر لفظ " خیالوں " پر غور کیجیے۔ کیا اس سے " اشعار " مراد ہیں (یعنی کیا لفظ " خیالوں " میں مجاز مرسل ہے، کہ جز کہہ کر کل مراد لیا گیا ہے) یا اس سے یہ مراد ہے کہ شعر میں خیال ہی سب کچھ ہے؟ یا پھر یہ سب رنگ برنگ کے پھول اور درخت اور شگوفے ابھی میر کے ذہن ہی میں جلوہ گر ہیں اور یہ محض نشاط تصور ہے؟ اگر ایسا ہے تو میر کے تحت شعور میں یہ بات کہیں موجود تھی کہ شعر جب ذہن میں آگیا تو وجود میں آگیا۔ یعنی اظہار سب کچھ ہے اور ترسیل محض ذیلی عمل ہے؟ شعر کے آہنگ کو دیکھیے۔" رنگیں " میں آخری دو حرف بہت دب گئے ہیں۔ کم مشاق شاعر اس طرح حرف دبانے کی جرأت نہ کریں گے اور معمولی فہم والے نقاد اس مصرعے کو

ناموزوں قرار دیں گے۔ لیکن مصرع بالکل فطری آہنگ میں ہے، اور "خیالوں کا" جس سہولیت سے ادا ہوتا ہے اس کی بنا پر نگیں کا دبنا بالکل ناگوار نہیں گزرتا۔ میر نے یہی سلوک "شیریں" کے ساتھ بھی روا رکھا ہے ہے

کشتہ ہوں میں تو شیریں زبانی یار کا
اے کاش وہ زبان ہو اپنے دہن کے بیچ

(دیوان سوم)

زبان کے فطری صوتی نظام سے اس قدر مناسبت کسی اور شاعر کے یہاں نہیں ملتی، غالب و اقبال کے یہاں بھی نہیں۔ اس صفت میں صرف میر انیس ہی میر کے ہم پلہ ہیں۔

۱۴۱/۴ اس شعر کو پڑھ کر جدید زمانے کے نفیس طبع لوگوں کو ابکائی آئے گی، اور یہ روا بھی ہے۔ مضمون نکالنے کی کوشش ہمارے شعرا کو کبھی کبھی ایسی جگہوں پر بھی لے گئی جہاں کم ہمت لوگ نہیں جاتے اور باہمت لوگ توازن کھو بیٹھتے ہیں۔ ناسخ کے یہاں ایسی مثالیں بہت ہیں ذوق کے یہاں بھی خاصی ہیں۔ لیکن ایسے اشعار پر ناک سکیڑنے کے ساتھ ساتھ شاہ نصیر کا واقعہ بھی یاد رکھنا چاہیے، جو محمد حسین آزاد نے نقل کیا ہے۔ جب شاہ نصیر کی غزل "عسل کی مکھی، محل کی مکھی" پر کسی نے فقرہ کسا کہ "قبلہ، غزل تو خوب ہے، لیکن ردیف سے جی متلانے لگا"؛ تو شاہ نصیر نے جواب دیا کہ "جنھیں چاشنی سخن کا مذاق ہے وہ تو لطف ہی اٹھاتے ہیں۔ ہاں، جنھیں صفراے حسد کا زور ہے، ان کا جی متلائے گا۔" حاصل کلام یہ کہ مضمون کی تلاش میں تھوڑی بہت بے راہ روی بھی پرانے لوگوں میں روا تھی۔ میں یہ شعر عام حالات میں

نظر انداز کردیتا، لیکن انتخاب میں تین شعر پورے کرنے تھے، اور اس شعر کے ذریعہ ایک اصولی بحث کی طرف اشارہ ممکن تھا، اس لئے میں نے دوسرے شعروں کو نظری کرکے اسے رکھ لیا۔ میر کو یہ مضمون بہرحال پسند تھا، کیوں کہ وہ اسے دیوان سوم میں بھی برت چکے تھے، شعر زیر بحث میں انھوں نے کانٹوں کے علاوہ انسانوں کو بھی چھالے کے پانی سے مستفید بتاکر مضمون کو گویا ترقی دے دی ہے

نہ چشم کم سے مجھ درویش کی آوارگی دیکھو
تبرک کرتے ہیں کانٹے مرے پاؤں کے چھالوں کا

اب شعر زیر بحث کے معنی پر غور کرتے ہیں۔ ہمارے پاؤں کے چھالوں سے پانی اس قدر بہا کہ خار بیابان بھی تروتازہ ہوکر غنچہ ہوگیا۔ غالب نے اس مضمون کو فارسی میں لیا اور بہت بڑھاکر کہا ہے

آغشتہ ایم ہر سر خارے بہ خون دل
قانون باغبانی صحرا نوشتہ ایم
(ہم نے ہر کانٹے کی نوک کو خون
دل سے لتھیڑ دیا اور اس طرح
باغبانیِ صحرا کے طور طریقے تحریر کیے۔)

اولیت کا شرف میر کو ہے، اور پانی تبرک کرنے کا مضمون غالب کے بس کا نہ تھا۔ "بعد زیارت کرنے کے" سے دو معنی مراد ہیں اول تو "زیارت" بمعنی "سفر" اور دوسرے معنی یہ کہ جب لوگوں نے اس واقعے کی زیارت کی کہ میرے آبلوں کی رطوبت نے خار بیاباں کو غنچہ بنادیا۔ ایک مفہوم یہ بھی ہوسکتا ہے کہ اب لوگ ہماری زیارت کو آتے ہیں۔ "تبرک" وہ چیز ہوتی ہے جسے لوگ کسی مقدس جگہ یا مقدس محفل سے برکت اور سعادت کے لئے لے آتے ہیں۔ دلچسپ شعر ہے۔

۱۴۲

وصل میں رنگ اڑ گیا میرا
کیا جدائی کو منھ دکھاؤں گا

۱۴۲ سہل ممتنع کی تعریف یہ کی جاتی ہے کہ شعر دیکھنے میں بہت آسان معلوم ہو، لیکن جب کہنے بیٹھیں تو اس طرح کا شعر نہ بنے۔ یہ تعریف درست ہو یا نہ ہو، لیکن یہ اصطلاح بہر حال ایسے شعروں کے لئے نہیں استعمال ہو سکتی جو دیکھنے میں آسان تو معلوم ہوں، لیکن ان کے حسن کی وضاحت مشکل، بلکہ ناممکن معلوم ہو۔ میر کے یہاں ایسے شعروں کی تعداد خاصی ہے، اور زیر بحث شعر بھی اسی طرح کا ہے۔ اس طرز کے اشعار کو سہل ممتنع کہہ کر ٹال دینا ہماری شعریات اور ہمارے شعری اسالیب کے ساتھ زیادتی ہے۔ کہنے کو اس شعر میں سادگی، سلاست، صفائی، سب کچھ ہے۔ لیکن یہ سب چیزیں تو داغ و جلال و امیر مینائی کے بھی درجنوں اشعار میں مل جائیں گی۔ سہل ممتنع کی شرط میں مضمون کی ندرت شامل نہیں ہے، جب کہ زیر بحث شعر اور اس کی طرح کے دوسرے اشعار میں مضمون کی ندرت نمایاں ہے۔ لہٰذا وہ اشعار جن میں مضمون آفرینی کے ساتھ ساتھ دھوکے باز قسم کی سادگی ہو، ان کو سہل ممتنع نہیں کہہ سکتے۔ میر کے زیر بحث شعر میں تو ابہام بھی اس درجہ لطیف اور معنی خیز ہے کہ یہ شعر سے زیادہ اعجاز معلوم ہوتا ہے۔ مضمون کی ندرت دوسرے مصرعے میں ہے، کہ شاعر کے نزدیک جدائی کسی ایسے دوست یا عزیز کی حیثیت رکھتی ہے جو محترم اور شاید محبوب بھی ہے۔ جدائی میں چہرے کا رنگ فق رہتا تھا، اور ہم اس سے شکایت کرتے تھے کہ تیری وجہ سے ہمارا یہ حال ہوا۔ لیکن اب وصل میں بھی رنگ اڑا ہوا ہے،

اور ہم دل ہی دل میں شرمندہ ہو رہے کہ جب جدائی آئے گی تو اس کا سامنا کس طرح کریں گے؟ ظاہر ہے کہ جدائی ہم کو طعنہ دے گی کہ تم ہم کو برا بھلا کہتے تھے کہ ہم تمہارا رنگ فق کردیتے ہیں۔ اب بتاؤ وصل نے تمہارے ساتھ کیا کیا؟ یہ لطیف کنایہ بھی موجود ہے کہ وصل کوئی دائمی کیفیت نہیں ہے، اس کو گذر ہی جانا ہے، اور پھر جدائی کا ساتھ ہوگا اور ہم ہوں گے۔ جدائی کی محبوبیت کی طرف کنایہ اس طرح ہے کہ جدائی دیرپا ہوتی ہے اور وصل عارضی۔ اب پہلے مصرعے کے ابہام پر غور کیجیے۔ وصل میں رنگ اڑ جانے کی کئی وجہیں ہوسکتی ہیں۔ مثلاً یہ کہ وصل تو ہوا، لیکن معشوق دل کھول کر ملتفت نہ ہوا۔ یا اس کی گرم جوشی پہلے سی نہ تھی، یا ہم خود ہی پہلے کی طرح ولولہ انگیز اور بے تاب نہ تھے۔ یعنی دلوں میں وہ لگاؤ باقی نہ تھا۔ جیسا کہ دیوان چہارم کے ایک شعر میں ہے ؎

اب کے وصال قرار دیا ہے ہجر ہی کی سی حالت ہے
ایک سمیں میں دل بے جا تھا تو بھی ہم دے یکجا تھے

یا ہوسکتا ہے وصل میں بھی ہجر کا خوف (یعنی زمانۂ وصال کے گذر جانے کا خوف) اس درجہ غالب رہا ہو کہ سب کچھ میسر ہوتے ہوئے بھی محرومی اور محزونی کا ہی عالم رہا ہو۔ یا روے معشوق پر مثل پروانہ نثار ہوتے رہے ہوں اور شمع حسن کی حدت خون کو جلاتی رہی ہو۔ سودا نے ان دو امکانات کو خوب برتا ہے ؎

تنہا نہ روز ہجر ہے سودا پہ یہ ستم
پروانہ ساں وصال کی ہر شب جلا کرے

لیکن سودا کے یہاں الفاظ کی کثرت ہے اور صرف دو امکانات ہیں۔ جب کہ میر کے یہاں ابھی بھی بعض امکانات باقی ہیں۔ مثلاً ہوسکتا ہے کہ وصل کے مزے اس شدت اور کثرت سے لوٹے ہوں، رات رات بھر جاگے

ہوں اور معشوق سے خوب اختلاط کیا ہو، اور اس کے نتیجے میں چہرے پر تکان اور زردی چھاگئی ہو۔ مجھے تو یہ امکان باقی سب سے زیادہ دل چسپ اور میر کے مزاج سے قریب تر معلوم ہوتا ہے۔ ایک امکان یہ بھی ہے کہ معشوق کے تروتازہ سرخ شگفتہ چہرے اور بدن کے آگے اپنا رنگ اڑا ہوا معلوم ہوتا ہو۔ آخری بات یہ کہ چہرے کا رنگ اڑ جانے کی رعایت سے منھ دکھانے کا محاورہ اور استعارہ بہت ہی خوب صورت ہے۔

۱۴۳

آج ہمارا دل تڑپے ہے کوئی ادھرسے آوے گا
یاکہ نوشتہ ان ہاتھوں کا قاصد ہم تک لاوے گا

کیا صورت ہے کیا قامت ہے دست و پا کیا نازک ہیں
ایسے پتلے منھ دیکھو جو کوئی کلال بناوے گا

چتون بے ڈھب آنکھیں پھری ہیں پلکوں سے بھی نظر چھٹی
عشق ابھی کیا جانیے ہم کو کیا کیا میر دکھاوے گا

۱۴۳/۱۔ یہ محض کیفیت کا شعر ہے۔ اس میں کوئی معنوی خوبی نہیں۔ لیکن "معشوق کی طرف سے" یا "معشوق کے گھر سے" کی جگہ صرف "ادھرسے" اور "معشوق کا نوشتہ" کہنے کے بجائے "ان ہاتھوں کا نوشتہ" کہنا کنائے کی دو خوبیاں رکھتا ہے۔ ایک تو یہ اس طرح یہ شعر مکمل طور پر خود کلامی بن جاتا ہے، دوسری یہ کہ محویت اور استغراق کا عالم ظاہر ہوتا ہے کہ "ادھرسے" اور "ان ہاتھوں کا" کہہ رہے ہیں اور سمجھ رہے ہیں کہ سب لوگ سمجھ ہی لیں گے کہ معشوق مراد ہے۔ یا پھر یہ کہ اس بات کا خیال ہی نہیں کہ سننے والے "ادھرسے" اور "ان ہاتھوں" کا مطلب نہ سمجھ پائیں گے۔ استغراق دونوں صورتوں میں ثابت ہے۔ پھر معصومیت عاشقانہ الگ ہے کہ گمان کررہے ہیں کہ ہمارے دل کی تڑپ کا اثر ادھر بھی ہوگا۔ عام لوگ اسے "نفسیاتی" شعر کہیں گے۔ حالانکہ ایسے شعروں کو نفسیاتی کہنا ان کی توہین کرنا ہے۔ یہ شعر تو انسانی زندگی اور انسانی عشق کے عرفان کی ان اعلیٰ منزلوں کو طے کرکے ممکن ہوگا جہاں نفسیات

کی رسائی نہیں۔ زندگی کے روزمرہ معاملات کو شاعرانہ وجدان مل جائے، تب ہی ایسا شعر ہو سکتا ہے۔

۱۴۳/۲ ایک تو یہی لطف کیا کم ہے کہ معشوق کے حسن کا مقابلہ کرنے کو مٹی کے کھلونوں کا پیکر تلاش کیا اور "کلال" جیسا لفظ استعمال کیا، جو نہایت گھریلو اور روزمرہ کی زندگی سے لیا گیا ہے۔ لیکن صناع قدرت کا تصور بھی پیدا کرتا ہے، جیساکہ سودا کے اس شعر میں ہے ؎

دنیا تمام گردش افلاک سے بنی
ماٹی ہزار رنگ کی اس چاک سے بنی

اس پر مزید یہ کہ "لعبت چین" وغیرہ کا ذکر کرنے کے بجائے ہندوستانی کمہار کا ذکر کیا، اور شعر کی فضا خالص گھریلو اور ہندوستانی کردی۔ پھر مٹی کے کھلونوں کے اعتبار سے دست و پا کی نزاکت کی بات دہرا لطف رکھتی ہے، کیوں کہ مٹی کے کھلونے نہ صرف گرنے سے ٹوٹ جاتے ہیں، بلکہ ان کے ہاتھ پاؤں ان کا نازک ترین حصہ ہوتے ہیں۔ معنوی اعتبار سے دیکھیے تو مصرع ثانی میں پر لطف ابہام ہے۔ (۱) معشوق کا منھ دیکھو، کیا کوئی کلال ایسی مورت بنا سکتا ہے؟ (۲) اگر کوئی کلال ایسی مورت بنائے تو تم اس کا ہی منھ دیکھتے رہ جاؤ۔ یعنی حیرت سے تکتے رہ جاؤ کہ کیا کاری گری ہے! (۳) اگر کوئی کلال (جو عام طور پر اصل سے زیادہ خوب صورت شکلیں بناتا ہے) معشوق کی ایسی مورت بنائے تو تم اس مورت کو تکتے رہ جاؤ۔ یہاں تو اصلی گوشت پوست کی گڑیا موجود ہے، اس پر دل جتنا للچائے، کم ہے۔ اس مضمون کو ذرا بدل کر دیوان پنجم ہی میں یوں کہا ہے ؎

کیا کیا شکلیں محبوبوں کی پردۂ غیب سے نکلی ہیں
منصف ہو ٹک اے نقاشاں ایسے چہرے بناتے تم

۱۴۳/۳ "پلکوں سے بھی نظر چھوٹی" کا مضمون غالب نے براہ راست اٹھالیا ہے ؎

وہ نگاہیں کیوں ہوئی جاتی ہیں یارب دل کے پار
جو مری کوتاہی قسمت سے مژگاں ہوگئیں

بہت سے لوگوں کو غالب کے اس شعر کا مفہوم سمجھنے میں مشکل ہوتی ہے۔ میر کا شعر اگر سامنے ہوتا تو یہ بات نہ ہوتی۔ غالب نے حسب معمول مضمون کو نیا رنگ دے دیا ہے اور اس میں اپنی مخصوص ڈرامائیت اور پیچیدہ وسعت پیدا کردی ہے۔ لیکن اولیت کا شرف میر کو ہے۔ میر کے شعر میں "دکھاوے گا" کا ابہام اور مصرع اولی میں "چتون: "آنکھیں"، "پلکوں" اور "نظر" سے اس کی مناسبت بہت خوب ہے۔

۱۴۴

عشق صمد میں جان چلی وہ چاہت کا ارمان گیا — صمد : بے نیاز
تازہ کیا پیمان صنم سے دین گیا ایمان گیا

آگے عالم عین تھا اس کا اب عین عالم ہے وہ
اس وحدت سے یہ کثرت ہے یاں میرا سب گیان گیا

۳۹۵ کیوں کہ جہت ہو دل کو اس سے میر مقام حیرت ہے — جہت : ہدایت
چاروں اور نہیں ہے کوئی یاں واں یوں ہی دھیان گیا

۱۴۴/۱ شعر معمولی ہے۔ دونوں مصرعوں میں ربط بھی پورا نہیں۔ لیکن معشوق کے لئے "صمد" استعمال کرنا، جو ہمارے یہاں صرف اللہ کے نام کے طور پر مستعمل ہے، دل چسپ ہے۔ ایک پہلو یہ بھی ہے کہ "صمد" کی صفت "عشق" کے لئے استعمال کی گئی ہو، یعنی "عشق صمد" مرکب توصیفی ہو، اور معنی ہوں "عشق، جو بے نیاز ہے۔" یہ استعمال بھی غیر عام ہے، لیکن اس کی ندرت "عشق صمد" بمعنی "کسی بے نیاز (یعنی معشوق) سے عشق کرنا" سے زیادہ لطیف ہے، کیوں کہ یہاں "میں" کے معنی "کی وجہ سے" یا "میں مبتلا ہوکر" وغیرہ، ٹھہریں گے۔ اگر "صمد" کو واقعی "اللہ" کے معنی میں فرض کیا جائے تو دونوں مصرعوں میں ربط قوی ہو جاتا ہے، لیکن معنی کی کوئی خاص خوبی نہیں پیدا ہوتی۔ یعنی، میں نے اللہ تعالی سے عشق کیا، لیکن وہ بے نیاز ہے، اس نے میری ایک نہ سنی۔ لہٰذا چاہت کا وہ ارمان (یعنی اللہ کی چاہت، یا اللہ کا محبوب بندہ ہونے کی چاہت) ضائع ہوا، یا ختم ہوگیا۔ اب میں نے صنم سے پیمان وفا کو

تازہ کیا، یعنی کعبہ چھوڑ کر بت خانے کی راہ لی۔ اب معلوم نہیں بتوں کی چاہت حاصل ہو یا نہ ہو۔ لیکن دین و ایمان تو چلا ہی گیا۔ اس معنی میں کوئی لطف نہیں، کیوں کہ جو صورت حال اس کے ذریعہ بیان ہوئی ہے، اس میں تخیلی، یا جذباتی، یا داخلی تجرباتی، کسی قسم کی سچائی نہیں۔ لیکن مندرجہ بالا تشریحات سے یہ بات تو ظاہر ہی ہوجاتی ہے کہ میر کے بظاہر پھس پھسے اور معمولی شعروں کو بھی روا روی میں مسترد نہیں کیا جا سکتا۔ اگر یہ شعر غالب یا مومن کا ہوتا تو لوگ اس پر خوب قیاس آرائیاں کرتے۔ لیکن چونکہ میر کے بارے میں یہ مفروضہ عام ہوگیا ہے کہ ان کے شعروں میں صرف "سلاست" اور "سادگی" اور "صفائی" وغیرہ ہوتی ہے، اس لئے میر کے اشعار کو اس قسم کی تفتیش و تجزیہ درکار نہیں ہے جو غالب کے اشعار کے لئے اکثر ضروری ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ میر بھی بہت معنی آفریں ہیں، اور ان کے اشعار سے سرسری گذر جانا اور یہ سمجھنا کہ میر کے یہاں صرف جذبہ و احساس کی فوری کارفرمائی ہے، ان کے ساتھ ناانصافی ہے۔

$\frac{144}{2}$ لفظ "عین" کے کئی معنی ہیں۔ ان میں سے مندرجہ ذیل ہمارے مفید مطلب ہیں: (۱) وہ جو کسی شے کی اصل ہو، یعنی وہ چیز جس میں اس شے کی شیئت مخفی ہو۔ (۲) جوہر۔ (۳) کسی چیز کا بہترین عنصر یا حصہ جیسے دماغ یا دل انسان کے جسم کا بہترین حصہ ہے۔ (۴) اصل شے۔ (۵) کوئی بزرگ یا محترم شخص یا ہستی۔ (۶) سورج، یا سورج کی شعاع۔ (۷) سرچشمہ۔ (۸) مال وزر۔ اب ان کی روشنی میں شعر پر غور کیجئے۔ پہلے تو ہم سمجھتے تھے کہ یہ دنیا، یا یہ کائنات ہستی باری تعالیٰ کی اصل ہے۔ یعنی اللہ کی الوہیت دراصل کائنات ہے۔ لہٰذا ہم کائنات کو قدیم اور

اصل صفات ربانی کا حامل سمجھتے تھے، اور گمان کرتے تھے کہ عالم (یعنی کائنات) عین رب ہے۔ لیکن مزید غور کیا تو اس نتیجے پر پہنچے کہ باری تعالیٰ ہی اصل عالم ہے۔ یعنی ہمیں یہ معلوم ہوا کہ (۱) عالم مخلوق ہے اور باری تعالیٰ اس کا خالق۔ (۲) یا ہمیں یہ معلوم ہوا کہ کائنات اصل باری تعالیٰ نہیں ہے، بلکہ باری تعالیٰ اصل کائنات ہے۔ یعنی کائنات کا وجود ذات اور علم باری تعالیٰ کے علاوہ کچھ نہیں۔ پہلی صورت میں تو وحدت ہی وحدت تھی، کیوں کہ باری تعالیٰ کائنات سے الگ نہ تھا۔ لیکن دوسری صورت میں کثرت ہی کثرت ہے، کیوں کہ باری تعالیٰ کی ذات اور علم لامحدود ہیں۔ وحدت میں کثرت کا جلوہ دیکھنا واقعی ایسی بات ہے جس میں انسان اپنا سارا گیان بھول جاتا ہے، یا کھو بیٹھتا ہے۔ عجیب و غریب شعر کہا ہے۔ اتنی نازک اور نادر بات کو ان چند الفاظ میں بیان کر دینا بھی اعجاز سے کم نہیں۔ لفظ "سے" دو معنی رکھتا ہے۔ (۱) یہ کثرت اس وحدت کی وجہ سے ہے، اور (۲) کہاں وہ وحدت تھی، اور کہاں یہ کثرت ہے؟

حضرت شاہ عبدالرزاق صاحب جھنجھانوی نے اپنے ایک مکتوب میں لکھا ہے "پس عالم پیش از ظہور عین حق بود، و حق بعد ظہور عین عالم۔" (پس یہ عالم ظہور سے پہلے عین حق تھا اور بعد ظہور عین عالم ہے۔ ترجمہ تنویر احمد علوی۔) اس نکتے کی روشنی میں مصرع اولیٰ کا مفہوم یہ ہوا کہ جب تک یہ عالم ظہور میں نہ آیا تھا، وہ عالم خود عین ذات تھا۔ اور اب جب عالم ظہور میں آچکا ہے تو گویا باری تعالیٰ عین عالم بن کر ظاہر ہوا ہے۔ الفاظ کی مماثلت کے پیش نظر کچھ عجب نہیں اگر حضرت شاہ عبدالرزاق کا یہ مکتوب (جسے حضرت شیخ عبدالحق محدث دہلوی نے اپنے تذکرے "اخبار الاخیار" میں نقل بھی کیا ہے) میر کی نظر سے گذرا ہو۔ حضرت عبدالرزاق صاحب کے ایک اور مکتوب کا عکس دیوان سوم

کے بھی ایک شعر میں ہے۔ (ملاحظہ ہو ردیف "بناتا ہے میاں")

۱۴۴/۳ صوفیوں نے حیرت کی دو منزلیں متعین کی ہیں۔ مذموم اور محمود۔ لیکن میر کسی اور ہی مقام حیرت کی بات کررہے ہیں۔ اس حیرت میں ناکامی کا افسوس اور بے وجودی کا رنج ہے۔ خدا کی تلاش کرتے کرتے اب اس منزل پر آپہنچے ہیں جہاں یقین، امید، تشکیک، سب ساتھ چھوڑ چکے، اور یہ بات اچھی طرح معلوم ہوگئی ہے کہ وہ کہیں بھی نہیں ہے، ساری تلاش و تفتیش بے کار گئی۔ پھر یہ خیال آتا ہے کہ اچھا وہ ہمیں نظر نہیں آتا تو نہ سہی، لیکن وہ لوگوں کو ہدایت بھی تو دیتا ہے۔ ممکن ہے وہ ہماری سرگردانی اور سعی و تلاش کے صلے میں ہمیں ہدایت ہی دے دے، اور اس طرح ہم اس تک پہنچ جائیں۔ لیکن چاروں طرف دیکھ کر کہتے ہیں کہ کسی سمت میں کوئی بھی نہیں ہے، اب دل کو اس سے ہدایت ملے تو کس طرح ملے؟ کوئی ہدایت دینے والا تو ہو۔ یا شاید ہدایت دینے والا تو ہے، لیکن وہ کسی کو نظر نہیں آتا۔ کسی کو معلوم نہیں کہ دل تک اس کی ہدایت کس طرح پہنچے گی۔ ہم اسی حیرت میں گرفتار ہیں کہ ساری تلاش و جستجو نے ہمیں بتایا کہ وہ کہیں ہے ہی نہیں۔ لیکن پھر بھی دل کو ایک گمان سا ہے کہ اس کی طرف سے ہمیں ہدایت نصیب ہوگی۔ لیکن یہ کس طرح نصیب ہوگی، یہ بات سمجھ ہی میں نہیں آتی۔ بہت خوب شعر کہا ہے، اور اپنے رنگ میں حافظ کے اس بے مثال شعر سے کم نہیں ؂

مردم زانتظار و دریں پردہ راہ نیست

یا ہست و پردہ دار نشانم نمی دہد

(میں انتظار کرتے کرتے مر گیا لیکن
لیکن اس پردے سے اندر جانے کی
راہ کا نشان نہیں ملتا۔ یا شاید
راہ تو ہے، لیکن پردہ دار مجھے
بتاتا نہیں۔)

حافظ کے شعر میں المیہ دستار ہے اور میر کے یہاں یقین و امید کی کش مکش۔ میر کی حیرت میں ایک طرح کا طنز بھی ہے۔ حافظ کے شعر میں بھی طنز کا ہلکا سا شائبہ ہے۔ لیکن میر کے یہاں اسرار کی کیفیت حافظ سے زیادہ ہے۔

"جہت" کے ایک معنی "سمت" بھی ہیں، لہٰذا یہ "اور" کے ضلع کا لفظ ہے۔ "حیرت" اور "دھیان" میں بھی ضلع کا تعلق ہے، کیوں کہ "دھیان" کے ایک معنی "مراقبہ" بھی ہیں)، اور مراقبہ و حیرت دونوں میں انسان بے حس و حرکت ہو جاتا ہے۔

۱۴۵

دل جمع تھا جو غنچہ کے رنگوں خزاں میں تھا
اے کیا کہوں بہار گل زخم کھل گیا

۱۴۵ دل کو گرفتگی کی وجہ سے ، اور صوری مشابہت کے باعث بھی ، غنچے سے تشبیہ دیتے ہیں ۔ میر نے اس کا فائدہ اکثر اٹھایا ہے ۔ مثلاً ملاحظہ ہو ۲-۲ ۔ لیکن اس شعر میں چندر چند نزاکتیں ہیں ۔ خزاں کے موسم میں (یعنی شاید ہجر کے موسم) دل غنچے کی طرح گرفتہ تھا ۔ لیکن چونکہ غنچہ مٹھی کی طرح بند ہوتا ہے ، یعنی اس کی پنکھڑیاں ایک ساتھ جڑی ہوئی ہوتی ہیں ، اس لئے یہ دل جمعی (اطمینان ، سکون) کی ایک شکل تھی ۔ جب بہار آئی تو دل کھلا ۔ لیکن ظاہر ہے کہ دل کے کھلنے کا مطلب اور کیا ہو سکتا تھا کہ دل زخم کی طرح کھل جائے ، یا دل کے زخم پھر ہرے ہو جائیں ۔ مصرع ثانی کو دو طرح پڑھ سکتے ہیں ۔ ایک تو یہ کہ " بہار " اور " گل " کے درمیان اضافت فرض کریں ، اور " زخم " کے بعد وقفہ دیں ۔ یعنی گل زخم کی بہار کی کیا تعریف ہو (اس کے بارے میں کیا کہوں) ۔ بس یہی کہتا ہوں کہ کھل گیا ۔ دوسری صورت یہ ہے کہ " بہار " کے بعد وقفہ دیں ۔ یعنی واہ وا کیا بہار ہے ، بہار کی کیا تعریف کروں بس یہ جان لو کہ زخم کا پھول کھل گیا ۔ دونوں صورتوں میں " اے " تحسین کا کلمہ رہتا ہے ، تخاطب کا نہیں ۔ " اے " کو تحسین کے کلمے کے طور پر میر نے پہلے بھی استعمال کیا ہے ۔ ملاحظہ ہو ۶۹-۱ ۔ " اے " کو کلمۂ تحسین کی حیثیت سے نہ پہچاننے کے باعث سیماب اکبر آبادی سے " دستور الاصلاح " اور ابراحسنی سے " اصلاح الاصلاح " میں غلطی سرزد ہوئی ہے ۔ شہیر مچھلی شہری کا شعر تھا ؎

شوخی رفتار ناز اے فتنہ قامت دیکھنا
ٹھوکریں کھاتی ہے اٹھنے پر قیامت دیکھنا

اس پر منیر شکوہ آبادی نے اصلاح دی، لیکن لفظ "اے" کو یوں ہی رہنے دیا۔ اس پر سیماب نے اعتراض کیا کہ مصرع اولیٰ سے "اے" نکل جاتا تو مصرع اور چست ہو جاتا۔ ابراحسنی نے جواب میں دھاندلی کی کہ شعر میں مخاطبہ اشد ضروری ہے۔ صاف ظاہر ہے کہ شہیر کے شعر میں "اے" کلمۂ تحسین ہے، کلمۂ تخاطب نہیں۔ منیر شکوہ آبادی استاد کامل تھے، انھوں نے اس لفظ کو مناسب اور صحیح جانتے ہوئے چھوڑ دیا۔ سیماب اور ابراحسنی دونوں ناقص نکلے، انھوں نے لفظ کی نزاکت استعمال کو سمجھا ہی نہیں۔

آخری بات یہ کہ "گل زخم" کی ترکیب نہایت نادر ہے۔ زخم سرخ ہوتا ہے اور پھول بھی سرخ ہوتا ہے۔ زخم کے شق ہونے کو زخم کا کھلنا بھی کہتے ہیں۔ ان باتوں کی بنا پر "گل زخم" کے حسن میں مزید اضافہ ہوا ہے۔

دیوان ششم

ردیف الف

(۱۴۶)

ہو کے بے پردہ ملتفت بھی ہوا
نا کسی سے ہمیں حجاب رہا

۱۴۶/۱ پہلے مصرعے میں عشق کے دو معاملات ، بلکہ دو مدارج کو کس خوبی سے سمو دیا ہے۔ معشوق نے نہ صرف اپنا چہرہ دکھایا ، بلکہ اس نے التفات بھی کیا۔ "بے پردہ" کے اعتبار سے "حجاب" کس قدر خوب ہے۔ لطف یہ ہے کہ میر جب "واہی تباہی" بکنے پر آجاتے ہیں تو معشوق کو "اوباش" اور "گھتیا" (یعنی گھات لگا کر قتل کرنے والا) اور کمینوں کے ساتھ دارو پینے والا کہنے سے بھی گریز نہیں کرتے ؎

کون مل سکتا ہے اس اوباش سے
اختلاط اس سے ہمیں اک ڈھب سے تھا

(دیوان پنجم)

بھیڑیں ملیں اس ابروئے خمدار کے ہلتے
لاکھوں میں اس اوباش نے تلوار چلائی (دیوان دوم)

سنا جاتا ہے اے گھتے ترے مجلس نشینوں سے
کہ تو دارد ہے پیئے ہے رات کو مل کر کمینوں سے (دیوان سوم)

لیکن جب عشق کا ادب ملحوظ رکھتے ہیں تو خود کو اس قدر ناکس قرار دیتے ہیں کہ معشوق چاہے خود ہی مائل التفات ہو، لیکن وہ اس التفات سے بہرہ مند ہونے سے گریز کرتے ہیں۔ لہجے میں کیا وقار اور توانائی ہے، کہ خود اپنی مرضی سے خود کو محروم کرم رکھا۔ لیکن اس پر کوئی رنج یا تلخی نہیں۔ یہ خود آگاہی کی وہ منزل ہے جو غالب کی خود سپردگی سے آگے ہے۔ اغلب ہے کہ غالب نے اپنے مضمون کے لئے اشارہ میر سے حاصل کیا ہو ؎

خرسندی غالب نہ بود زیں ہمہ گفتن
یک بار بفرمائے کہ اے ہیچ کس ما
(غالب کی خوشی ان سب باتوں سے
نہیں ہوتی جو تم کہہ رہے ہو۔ بس
ایک بار اے اپنا "ہیچ کس" کہہ کر پکار دو)

اس میں کوئی شک نہیں کہ غالب کے دوسرے مصرعے میں عاشقانہ خاکساری اور معشوق کے سامنے ترک انا کی جو کیفیت ہے، میر کا شعر اس سے خالی ہے۔ لیکن میر کی تمکنت اپنا ہی رنگ رکھتی ہے، کیوں کہ اس میں ادب بھی شامل ہے اور خود آگاہی بھی۔ اس میں المیہ بھی ہے، کیونکہ ظاہر ہے معشوق نے التفات ایک ہی بار کیا۔ اس کے بعد زندگی میں پھر کوئی ایسا موقعہ نہ آیا۔

قائم چاندپوری نے اس مضمون کو لیا ہے، لیکن "ناکسی" کا جواب ان سے نہ بن پڑا ؎

بے حجابانہ وہ تو وارد تھا
رہ گئے ہم ہی کچھ حجاب میں رات

۱۴۷

باتیں ہماری یاد رہیں پھر باتیں ایسی نہ سنیئے گا
پڑھتے کسو کو سنیئے گا تو دیر تلک سر دھنیئے گا

سعی و تلاش بہت سی رہے گی اس انداز کے کہنے کی
صحبت میں علما فضلا کی جا کر پڑھیئے گنیئے گا

۴ دل کی تسلی جب کہ ہوگی گفت و شنود سے لوگوں کی
آگ پھنکے گی غم کی بدن میں اس میں جلیئے بھنیئے گا

۱۴۷/۱ رالف رسل اور خورشید الاسلام نے اپنی کتاب Three Mughal Poet میں اس غزل کو بہت اہم قرار دیا ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ شاعر عمر کی آخری منزل میں اہل دنیا کو متنبہ کر رہا ہے کہ اس کے گذرنے کے ساتھ وہ طرز اور وہ اسلوب بھی گذر جائے گا جو اس نے اختیار کیا ہے۔ لہجے میں پر غرور اعتماد ہے، اور اپنے کمال کا اظہار کرنے کے لئے شاعر نے بحر میں بعض تصرفات بھی کئے ہیں اور وہ تصرفات اس قدر کامیاب ہیں کہ محض ان ہی کو اس کی شاعرانہ عظمت کی دلیل ٹھہرایا جا سکتا ہے۔ جہاں تک پہلی بات کا تعلق ہے، اس میں کوئی کلام نہیں کہ آخری زمانے کی اس غزل میں یہ بات صاف جھلکتی ہے کہ شاعر کو اپنا انجام نزدیک نظر آرہا ہے، اور اسے اس بات کا بھی احساس ہے کہ اس کے جانے کے بعد یہ طرز سخن کسی کو نصیب نہ ہوگا۔ لیکن یہ محض اتفاق ہے کہ یہ اشعار آخری زمانے کے ہیں، کیوں کہ میر کو اپنے کلام کی دیرپائی کا احساس شروع ہی سے تھا۔ چنانچہ کہا ہے ؂

پڑھتے پھریں گے گلیوں میں ان ریختوں کو لوگ
مدت رہیں گی یاد یہ باتیں ہماریاں

(دیوان اول)

لہذا جو بات میر نے کوئی تیس برس کی عمر میں کہی تھی، وہ بات (لیکن زیادہ وقار و بسط کے ساتھ) انھوں نے پچاسی برس سے متجاوز عمر میں بھی کہی۔ جہاں تک سوال بحر کا ہے، تو بحر میں کوئی تصرف نہیں، وہی مخصوص "بحر میر" ہے، اور اس میں وہی دل کش اور لطیف تنوعات ہیں جو میر نے بہت شروع میں اختیار کئے تھے۔ یہ ضرور ہے کہ زمین بہت مشکل ہے۔ اس کے قافیے اتنے پھس پھسے ہیں کہ اس میں شگفتہ شعر نکالنا ہر ایک کے بس کا کام نہیں۔ میر بڈھے کھوسٹ، لیکن ان قافیوں میں چار قابل قدر شعر نکال گئے۔ ان میں سے تین شامل انتخاب ہیں۔ شعر زیر بحث کے دوسرے مصرعے میں "سر دھنیے گا" بہت خوب ہے، کیوں کہ یہ سر دھننا رنج کی وجہ سے بھی ہوسکتا ہے کہ ہائے یہ شاعر اعظم اب ہمارے درمیان نہیں۔ یہ شعر کے لطف کے باعث بھی ہوسکتا ہے۔ یا پھر اشعار کا تاثر اتنا درد انگیز ہوگا کہ سننے والا سر دھنے گا۔ "دیر تلک" کا فقرہ شعر کو گفتگو اور روزانہ زندگی کے قریب لے آتا ہے۔ میر کی ایک بہت بڑی خوبی یہ ہے کہ وہ مبالغے کے درمیان بھی روزمرہ کی زندگی کا کچھ ایسا حوالہ رکھ دیتے ہیں کہ شعر میں اپنی واقعیت پیدا ہوجاتی ہے اور تاثر بھی فوری اور فطری ہوجاتا ہے۔ مثلاً یہ شعر ہے ؎

جب رونے بیٹھتا ہوں تب کیا کسر رہے ہے
رومال دو دو دن تک جوں ابر تر رہے ہے

(دیوان اول)

محمد حسن عسکری اور سلیم احمد نے اس شعر کی بہت تعریف کی ہے، لیکن انھوں نے یہ بات نظر انداز کردی کہ اس شعر کی انسانی appeal

لفظ " رومال " کی وجہ سے ہے۔ اسی ایک لفظ نے شعر کے مبالغے کو مبالغے کی سطح سے اٹھاکر (یا گراکر) روز مرہ کی انسانی سطح پر رکھ دیا۔ اسی طرح، شعر زیر بحث میں " دیر تلک " کے فقرے نے پورے معاملے کو انسانی معاشرے سے فوری طرح جوڑ دیا ہے۔ یہاں مبالغہ نہیں ہے۔ بلکہ وہ understatement ہے، جو مبالغے کی ضد ہوتا ہے۔ لیکن مبالغے کی ہی طرح کام کرتا ہے۔ کسی کو پڑھتے ہوئے سننے کا حوالہ بھی شعر کو ہمارے عام تجربے میں آنے والی دنیا میں ڈال دیتا ہے۔ ہم کسی کام میں منہمک ہیں، یا کہیں جارہے ہیں، اور اچانک ہمارے پاس سے ایک شخص میر کے اشعار پڑھتا یا گاتا ہوا گذر جاتا ہے۔ ہم اپنے خود غرض مقاصد سے بیدار ہوکر اس دنیا میں پہنچ جاتے ہیں جس میں میر نے وہ شعر کہے تھے۔ خاص اپنے انداز کے شعروں کی طرح میر نے یہاں بھی خود ترحمی یا self dramatization سے بالکل کام نہیں لیا ہے۔ بہت عمدہ شعر کہا ہے۔ دیوان ششم ہی میں اس طرح کا مضمون دو شعروں میں ادا کیا ہے۔ لیکن وہاں یہ باریکیاں نہیں ہیں ؎

سخن مشتاق ہے عالم ہمارا
بہت عالم کرے گا غم ہمارا
پڑھیں گے شعر رو رو لوگ بیٹھے
رہے گا دیر تک ماتم ہمارا

۱۴۷/۲ اس شعر کے لئے میر نے ایسا لاجواب قافیہ اختیار کیا ہے کہ امرالقیس بھی اس پر ناز کرتا۔ " گننا " کے معنی حسب ذیل ہیں: تعریف کرنا، تحسین کرنا، غور کرنا، کسی چیز پر محاکمہ کرنا، مشق کرنا۔ سارے کے سارے معنی مناسب حال ہیں۔ پھر یہ دیکھئے کہ مطلع میں اس بات کا ذکر ہے کہ میر کا کلام لوگ

پڑھتے ہوئے راہوں میں گذریں گے، یا ذوق و شوق کے ساتھ گھروں میں پڑھیں گے۔ یعنی قبولیت عام کا رنگ ہوگا، اور ان کے کلام کے شائقین ان کی یاد میں، یا ذوق کلام کے باعث، سر دھنیں گے۔ اب دوسرے شعر میں کہا جا رہا ہے کہ آپ لوگ میری طرز کا شعر کا کہنے، یا میری طرح کا شعر کہنے والوں کی، کوشش اور تلاش کریں گے۔ پھر میرے شعروں کے محاسن سمجھنے، پرکھنے اور ان کی تحسین کے طریقے سیکھنے کے لئے عالموں فاضلوں کے پاس جائیں گے۔ یعنی یہ کلام ایسا نہیں کہ ہر ہما شما اس کی خوبیوں کو سمجھ اور پرکھ سکے۔ تخاطب کا ابہام بھی دونوں شعروں میں خوب ہے۔ کیوں کہ مخاطب معشوق بھی ہو سکتا ہے، دوست احباب بھی، حریف بھی، اور اہل دنیا بھی۔

۱۴۷/۳ یہ شعر نسبتہً بھرتی کا ہے، غزل کے تین شعر پورے کرنے کے لئے انتخاب میں رکھا گیا ہے۔ مصرع اولیٰ میں "کہ" کا کوئی محل نہیں، ممکن ہے یہ "کم" ہو اور سہواً "کہ" کی قرارت قائم ہوگئی ہو۔ "کم" کو اختیار کرنے سے معنی کچھ بہتر ہو جاتے ہیں۔ موجودہ صورت میں معنی یہ ہیں کہ جب تمہارا یہ حال ہو جائے گا کہ لوگوں سے بات چیت کرنے میں دل بہلنے لگے، تو گویا یہ شدت عشق میں کمی کی علامت ہوگی، اور اس کمی کا غم تمہیں پھونک ڈالے گا۔ ظاہر ہے کہ دونوں مصرعے باہم بخوبی پیوست نہیں ہیں۔

۱۴۸

پھیلے شگاف سینے کے اطراف درد سے
کوچہ ہر ایک زخم کا بازار ہوگیا

۱۴۸/۱ "اطراف" کو اگر "طرف" کی جمع فرض کرتے ہوئے "اطراف" (بفتح اول) پڑھا جائے تو معنی یہ ہوں گے کہ درد کی آخری حدوں، آخری کناروں نے سینے کے شگافوں کو پھیلا دیا۔ یعنی درد جب دور دور تک جسم میں دوڑا تو اس کی وجہ سے سینے کے شگاف اور پھیل گئے۔ اگر "اِطراف" (بکسر اول) پڑھا جائے تو معنی یہ ہوں گے کہ درد نئی نئی چیزیں لے کر آیا۔ (اِطراف = نئی نئی، خاص کر دل چسپ اور خوش گوار چیزیں لانا۔) یعنی درد نے ایک نیا کام یہ کیا کہ اس نے سینے کے شگافوں کو اور فراخ کردیا۔ نکتے کی بات یہ ہے کہ سینہ تو پہلے ہی شق ہوچکا تھا۔ ممکن ہے اس وجہ سے کہ معشوق نے سینے سے دل نکال لیا اور شگاف چھوڑ دیا۔ یا سینہ غموں کی وجہ سے شق ہوگیا تھا۔ یا دل میں اتنی سوزش تھی کہ سینہ جگہ جگہ سے تڑخ گیا۔ اب درد بڑھنا اور پھیلنا شروع ہوا۔ درد کو مرئی اور مادی چیز، مثلاً پانی یا آگ کی طرح کا فرض کرنا بھی خوب ہے۔ کیوں کہ درد کے پھیلنے کے باعث سینہ اسی وقت شق ہوسکتا ہے جب درد بھی اپنا جسم رکھتا ہو اور اپنی جگہ بنانے کی کوشش میں ہو۔ لہٰذا درد کسی ذی روح یا مادی چیز کی طرح پھیلتا ہے اور اپنی جگہ بنانے کے لئے سینے کو اور شق کردیتا ہے۔ ظاہر ہے کہ سینہ اسی جگہ سے مزید شق ہوگا جہاں پہلے سے راستہ موجود ہو۔ کیونکہ درد تو اسی طرف پھیلے گا جس طرف پہلے سے راستہ ہو۔ اب اس موقعے پر میر "کوچۂ زخم" کا استعارہ اختیار کرتے ہیں۔

زخم کو " فراخ " اور " نمایاں " کہا جاتا ہے ۔ اس مناسبت سے شاعر نے زخم کو کوچہ تصور کیا ۔ اب جب کوچہ پھیلا اور وسیع تر ہوا تو ظاہر ہے کہ وہ بازار ہی بنے گا ، کیوں کہ کوچے کے مقابلے میں بازار فراخ تر ہوتا ہے ۔ لیکن بازار میں ہماہمی اور رونق اور آمدورفت بھی ہوتی ہے ۔ اس طرح سینے کا جگہ جگہ سے شق ہونا اور اس کے شگافوں کا فراخ تر ہو جانا دلچسپی اور تفریح کی سی چیز بھی بن جاتا ہے ۔ شعر میں خود ترحمی کا شائبہ تک نہیں ۔ اس کی جگہ ایک تلخ سی خوش طبعی ہے ۔ یہ شعر بھی black humour کی عمدہ مثال ہے ۔ اس مضمون کو پہلے بھی کہا ہے لیکن وہ بات نہیں آئی ۔ اس کی وجہ شاید یہ ہو کہ شعر زیر بحث میں black humour کا پہلو بہت بدیع ہے ، اور پچھلا شعر اس سے عاری ہے ؎

ہماری آہوں سے سینے پہ ہو گیے بازار
ہر ایک زخم کا کوچہ جو تنگ تھا آگے (دیوان اول)

اس سے ملتا جلتا مضمون دیوان پنجم میں البتہ بڑی خوبی سے ادا کیا ہے ؎

آہ سے تھے رخنے چھاتی میں پھیلنا ان کا یہ سہل نہ تھا
دو دو ہاتھ تڑپ کر دل نے سینۂ عاشق چاک کیا

دل کا دو دو ہاتھ تڑپنا ایسا پیکر ہے جو اپنی بصری اور حرکی کیفیت ، اور روزمرہ زندگی سے قربت کی وجہ سے بے انتہا فوری ہو ہوگیا ہے ، اور کئی استعاروں پر بھاری ہے ۔ افسوس کہ اس شعر کا مصرع اولیٰ پوری طرح کارگر نہیں ، بلکہ کم و بیش بھرتی کا ہے ۔ دل کا دو دو ہاتھ تڑپنا ریگ صحرا کے دس دس گز تک تھلکتے کلیجے کی یاد دلاتا ہے ۔ ملاحظہ ہو ۶۸/۱ ۔ دونوں جگہ گنتی کی تکرار نے روزمرہ کا برجستہ لطف دیا ہے ۔ اس طرح کے پیکروں پر میر کو غیر معمولی قدرت تھی ، بلکہ یہ فن ان کے ساتھ ہی ختم بھی ہو گیا ۔

١٤٩

موسم آیا تو نخل دار پہ میر
سر منصور ہی کا بار آیا

١٤٩/١ این میری شمل کہتی ہیں کہ نخل دار پر سر منصور کا پیکر سب سے پہلے محسن فانی کاشمیری نے استعمال کیا۔ این میری شمل نے شعر نقل نہیں کیا ہے، لیکن وہ حسب ذیل ہے۔ آصف نعیم نے میری درخواست پر کلیات محسن فانی کی ورق گردانی کر کے شعر کو دریافت کیا۔ میں ان کا شکر گذار ہوں ؎

سر منصور می گوید بہ آواز رسا ہر دم
کہ نخل دار ہم در موسم خود بار می آرد
(منصور کا سر دور دور تک پہنچتی ہوئی
آواز میں ہر وقت پکارتا ہے کہ جب
اس کا موسم آتا ہے تو نخل دار
پر بھی پھل لگتے ہیں۔)

محسن فانی کا پہلا مصرع ذرا سست ہے، لیکن اس میں کوئی شک نہیں کہ میر کا شعر محسن فانی کے شعر سے ہی مستعار ہوگا۔ میر نے محسن فانی سے کم الفاظ میں بات پوری کر دی ہے، اور "لفظ "ہی" میں جو زور اور لطف ہے۔ فارسی شعر، بلکہ فارسی زبان اس سے خالی ہے۔ اس کے علاوہ، میر کے شعر میں معنی کا ایک لطیف فرق بھی ہے۔ محسن فانی کہتے ہیں کہ جب اس کا موسم آتا ہے تو نخل دار پر بھی پھل لگتے ہیں۔ یعنی شعر میں نخل دار کو مرکزی حیثیت حاصل ہے۔ اس کے برخلاف میر نے "سر منصور ہی کا بار" کہہ کر منصور کی اہمیت کو مرکزیت

دی ہے۔ یعنی سر منصور کے سوا کوئی اور سر اس قابل نہ تھا کہ نخل دار کا پھل بن سکتا۔ لہٰذا یہ بھی ثابت ہوا کہ منصور کے سوا کسی اور میں یہ اہلیت نہ تھی کہ اس کا سر قلم ہوتا (یا وہ اپنا سر کٹواتا) تاکہ اس کا پھل نخل دار پر لگ سکے۔ میر کے شعر میں ایک طرح کی المیہ مجبوری ہے، گویا یہ تو مقدر ہی تھا کہ جب نخل دار کے پھلنے کا موسم آئے تو اس پر سر منصور کا پھل لگے۔ میر نے فارسی میں مضمون کو تھوڑا سا بدل کر یوں کہا ہے ؎

نخل عشقت رسید چوں بہ مراد
حلق ہاے بریدہ بار آورد
(تیرے عشق کا درخت جب پھلنے
کے قابل ہوا تو اس میں حلق
ہاے بریدہ کے پھل لگے۔)

دونوں شعروں کو ملا کر اردو میں اس طرح کہا ہے ؎

منصور کی نظر تھی جو دار کی طرف سو
پھل وہ درخت لایا آخر سر بریدہ

(دیوان دوم)

ہر ایک شے کا ہے موسم نہ جانے تھا منصور
کہ نخل دار میں حلق بریدہ بار آوے

(دیوان سوم)

ظاہر ہے کہ زیر بحث شعر ان سب میں بہترین ہے۔ "حلق بریدہ" کا پیکر دیوان اول میں بھی استعمال کیا ہے۔ ملاحظہ ہو ۶۴/۵۔ میر کے زیر بحث شعر میں ایک لطیف نکتہ یہ ہے کہ جس طرح ہر درخت کی تخلیق کا مقصد اس وقت پورا ہوتا ہے جب اس میں پھل لگے، اسی طرح دار کی تخلیق کا مقصد اس وقت پورا ہوتا ہے جب...... اس پر کوئی سر

لٹکایا جائے۔ اور سر منصور کے علاوہ کوئی سر اس قابل نہیں یا کوئی سر اتنا مقدس نہیں جسے بالائے دار نمایاں ہونے کا مستحق سمجھا جائے۔ ارسطو کا خیال تھا کہ جب کوئی شے اپنی تخلیقی حیثیت میں مکمل ہو جاتی ہے، تب ہی وہ اپنی اصل فطرت nature کو پہنچتی ہے۔ یعنی کسی شے کی فطرت natu.e اس وقت ظاہر ہوتی ہے، یا اس وقت قائم ہوتی ہے جب وہ اپنی تخلیق کے مقصد (یعنی اپنے اصل مصرف) کو ظاہر کر سکے۔ اس خیال کی روشنی میں دیکھیے تو شعر کا مفہوم یہ معلوم ہوتا ہے کہ دار کی فطرت یہ ہے کہ اس پر سر منصور کا پھل لگے۔ جب تک وہ پھل اس پر نہیں پھلتا، اس کی فطرت ادھوری اور اس کی تخلیق ناتمام رہے گی۔ اور جس طرح کسی درخت پر پھل لگنا اس کے مناسب موسم پر منحصر ہوتا ہے، اسی طرح نخل دار پر سر کے نمایاں ہونے کا بھی ایک موسم ہوتا ہے، یعنی کوئی ایسی روحانی یا ماورائی قوت ہوتی ہے جو وقت آنے پر سر منصور کو کشاں کشاں بالائے دار لے آتی ہے۔ گویا یہ نہ منصور کی صفت ہے، نہ نخل دار کی کوئی خوبی ہے۔ سارا کھیل موسم کا ہے، یعنی تقدیر کا ہے۔ دونوں کی تقدیریں پہلے سے متعین ہیں، لیکن ظاہر ہے کہ ایسی زبردست اور مہتم بالشان تقدیر ہر ایک کی نہیں ہوتی۔ صورت حال میں المیہ ناگزیری تو ہے، لیکن یہ ناگزیری ہر ایک کے لئے نہیں۔ بس نخل دار ہے اور سر منصور، دونوں اس ناگزیر رشتے میں گندھے ہوئے ہیں۔ محسن فانی کو اولیت کا شرف ضرور حاصل ہے۔ لیکن ان کا شعر ان نزاکتوں سے محروم ہے۔

۱۵۰

ملا جو عشق کے جنگل میں خضر میں نے کہا
کہ خوف شیر ہے مخدوم یاں کدھر آیا

۱۵۰/۱ یہ شعر بھی کنایہ اور understatement بلکہ ایک طرح کی قلندرانہ سادگی اور اس سادگی میں شان اور بظاہر بے ارادہ لیکن دراصل بہت سوچے سمجھے طنز کی ایسی مثال ہے جس کی نظیر میر ہی کے یہاں مل سکتی ہے۔ حضرت خضر تو جنگلوں میں گھومتے ہی رہتے ہیں، کیوں کہ ان کا کام بھٹکے ہوؤں کو راہ دکھانا ہے۔ لیکن حضرت خضر کو کیا معلوم کہ جنگل طرح طرح کے ہوتے ہیں، اور انھیں کیا معلوم کہ آوارگان عشق جس طرح کے خطرناک اور دل دوز مراحل سے گذرتے ہیں۔ ان لوگوں کے سامنے حضرت خضر کی بادیہ پیمائی ایسی ہے جیسے کوئی تفریح کرنے نکلا ہو۔ عاشق تو صحرائے عشق میں رہتا ہی ہے، اور وہاں کے خطرات و مشکلات اس کے لئے گھریلو باتوں کی طرح ہیں۔ خضر اتفاق سے وہاں آنکلتے ہیں تو عاشق (یا کوئی شخص جو صحرائے عشق کا باسی ہے) ان سے اس طرح گفتگو کرتا ہے جس طرح بچوں یا بہت بڈھے کم زور لوگوں سے کی جاتی ہے۔ حضرت خضر کو مخدوم کہہ کر مخاطب کرنا طنز کی معراج ہے، کیوں کہ یہ لفظ ان کے مرتبے کے مناسب بھی ہے، اور اسی لفظ کے ذریعہ متکلم یہ بھی ظاہر کرتا ہے کہ حضرت خضر کی حیثیت اس کی نظر میں ایک کمزور بڈھے پھوس سے زیادہ نہیں، ایسا شخص جو اپنی عمر رسیدگی کی بنا پر محترم تو ہے، لیکن اسی بنا پر وہ فہم و دماغ سے مجبور اور قوت فیصلہ سے بڑی حد تک عاری ہے۔ خضر کا صحرائے عشق میں بھٹک کر پہنچ جانا ہی اس بات کا ثبوت ہے کہ وہ تھوڑے بہت کم زور دماغ کے

ہوگئے ہیں، ورنہ ایسے جنگل میں آتے ہی کیوں جس میں خوف شیر ہے۔ پھر لطف یہ کہ حضرت خضر تو صحرا صحرا پھرتے ہی رہتے ہیں۔ ان کو کیا کچھ خطرناک جانوروں سے سابقہ پڑتا ہوگا۔ لیکن صحرائے عشق میں جو شیر ہے وہ کچھ اور ہی طرح کا معلوم ہوتا ہے۔ عشق کے مشکل مراحل، یا خود عشق کو شیر سے استعارہ کرنا بدیع بات ہے۔ اور میر کے مخصوص استعاروں اور پیکروں کی طرح روز مرہ کی زندگی سے قریب بھی ہے۔ شیر کو براہ راست پیش کرنے کے بجائے اس کا صرف ذکر کرنا، اور وہ بھی محض ایک امکان کی طرح، بہت نازک انداز ہے۔ کیوں کہ اس طرح بیان میں مبالغہ باقی رہتا ہے اور بیان پھر بھی عام زندگی اور عام معاملات سے نزدیک ہوجاتا ہے۔ پورے شعر میں برجستگی اور ڈرامائیت کی فضا ہے۔ ایک کنایہ یہ بھی ہے کہ شاید حضرت خضر بھی عشق کے مارے ہوئے ہیں، اسی لئے اس صحرا میں جا نکلے ہیں اور ابھی اس کے خطرات سے پوری طرح آگاہ نہیں ہیں۔ صحرائے عشق کی ہولناکی کا مضمون دیوان اول میں ایک جگہ انتہائی ندرت سے باندھا ہے۔ ملاحظہ ہو ۹۰/۲۔ لیکن خضر اور خوف شیر کو دیوان ششم ہی میں دوبارہ باندھا ہے ؎

خضر دشت عشق میں مت جا کہ واں

ہر قدم مخدوم خوف شیر ہے

ظاہر ہے کہ یہاں وہ بات نہ آپائی، کیوں کہ اس شعر میں لفظ "مخدوم" کے باوجود طنز اور understatement کے پہلو نہیں ہیں۔ اس سے یہ بھی ثابت ہوتا ہے کہ محض لفظ نہیں، بلکہ لفظ کو برتنے کا انداز، شعر کی جان ہوتا ہے۔ لفظ کو جتنا معنی خیز بنایا جائے، شعر اتنا ہی اچھا ہوتا ہے۔ دیوان ششم ہی میں میر نے اس پیکر کے ساتھ ایک اور کوشش کی ہے، لیکن یہاں تخاطب میں تصنع کی وجہ سے پیکر بے اثر ہوگیا ہے ؎

یہ بادیۂ عشق ہے البتہ ادھر سے
بچ کر نکل اے سیل کہ یاں شیر کا ڈر ہے

عباسی نے "سیل" کی جگہ "بیل" پڑھا ہے، لیکن اس سے بھی بات بنتی نہیں۔ معاملہ وہی ہے کہ جب تک سب الفاظ مناسب نہ ہوں، شعر معنی خیز نہیں ہوتا۔ اکیلا پیکر کیا کرے جب شعر کے اہم الفاظ اس سے متحارب ہوں۔ دیوان اول کے ایک شعر میں بھی دشت عشق کی خونناکی اور اس خوف ناکی کے باعث خضر کا اس دشت میں جانے سے باز رہنا، بڑی خوبی سے بیان ہوئے ہیں، ملاحظہ ہو ۱۸۲۔ ان سب اشعار کے سامنے ضامن علی جلال کا یہ شعر کس قدر پھس پھسا ہے، حالاں کہ یہ بالکل واضح ہے کہ جلال نے میر سے استفادہ کرنے کی کوشش کی ہے ؎

نہ پوچھ کوچۂ الفت کی سختیاں اے خضر
قدم قدم پہ ہے ٹھوکر شکستہ پائی چوٹ

جلال کا انداز تخاطب پر تصنع ہے، پیکر کا ان کے یہاں پتہ نہیں۔ پھر مصرع ثانی میں جو تین چیزیں بیان کی ہیں، ان میں تدریج نہیں ہے۔ لیکن ممکن ہے میر کے سامنے سحابی استرآبادی کا یہ لاجواب شعر رہا ہو ؎

عشق حقیقی ست مجازی مگیر
ایں دم شیر است بہ بازی مگیر

(عشق حقیقی ہے، اس کو مجازی مت
سمجھو۔ یہ شیر کی دم ہے، اس کو
کھیل کھیل میں مت پکڑو۔)

دوسرا مصرع انگریزی کہاوت کی یاد دلاتا ہے کہ جو شیر کی سواری کرتا ہے، وہ پھر نیچے نہیں اتر سکتا۔ میر کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے سحابی کی طرح سبق آموزانہ اسلوب اختیار کرنے کے بجائے ڈرامائی اور انشائیہ انداز اختیار کیا۔

(۱۵۱)

آج اس خوش پرکار جواں مطلوب حسین نے لطف کیا
پیر فقیر اس بے دنداں کو ان نے دنداں مزد دیا

۴۰۵ آنسو کی بوند آنکھوں سے دونوں اب تو ٹپکتی ایک نہیں
دل کے پلیدن روز و شب نے خوب جگر کا لوہو پیا

مرتے جیسے صبر کیا تھا ویسی ہی بے صبری کی
ہائے دریغ افسوس کوئی دن اور نہ یہ بیمار جیا

ہاتھ رکھے رہتا ہوں دل پر برسوں گذرے ہجراں میں
ایک دن ان نے گلے سے مل کر ہاتھ میں میرا دل نہ لیا

۱۵۱/۱ بحر کو نہایت تازہ اور خوش گوار ڈھنگ سے استعمال کیا ہے۔ بادی النظر میں محسوس ہوسکتا ہے کہ یہ وہ بحر نہیں ہے جس میں "کام کر آرام کیا" وغیرہ غزلیں ہیں۔ پہلے مصرعے میں صفات کا اجتماع، اور ان طرز استعمال بھی بدیع ہیں۔ یعنی صفات کے درمیان کئی طرح سے وقفہ لگ سکتا ہے ع

(۱) آج اس خوش، پرکار، جواں، مطلوب، حسین، نے لطف کیا
(۲) آج اس خوش پرکار، جواں مطلوب، حسین، نے لطف کیا
(۳) آج اس خوش پرکار جواں، مطلوب حسین، نے لطف کیا
(۴) آج اس خوش، پرکار جواں، مطلوبِ حسین نے لطف کیا

وغیرہ۔ یہ مصرع قادر الکلامی۔ یعنی زبان کو جس طرح چاہا استعمال کیا، کا عمدہ نمونہ ہے۔ صفات کے اس اجتماع میں ایک لطف یہ بھی ہے کہ پہلی صفت "خوش" (بمعنی "خوب" یا "خوب صورت") ہے، اور آخری صفت "حسین" (بمعنی "خوب صورت") ہے۔ یعنی دونوں طرف "خوب صورت" کا مفہوم رکھنے والے الفاظ ہیں، اور بیچ میں خوبصورتی کی صفات والے الفاظ ہیں۔ یہ انتظام ہمیشہ باقی رہتا ہے، وقفہ چاہے جہاں لگایا جائے۔ اتنے پرکار مصرعے کے بعد مصرع ثانی کا بھرپور ہونا مشکل تھا۔ لیکن استاد ہشتاد سالہ نے خود کو پیر فقیر اور بے دندال کہہ کر "دنداں مزد" جیسا بدیع لفظ ڈھونڈا اور بات کہاں سے کہاں پہنچا دی۔ "دنداں مزد" یا "دنداں مژد" اس پھل، مٹھائی وغیرہ کو کہتے ہیں جو فقیروں کو کسی خاص موقعے پر تقسیم کی جائے۔ خود کو بوڑھا، فقیر اور بے دانت والا کہہ کر دنداں مزد میں عجب لطف پیدا کر دیا۔ لیکن یہ تو محض اوپری لطف ہے۔ اصطلاح میں "دنداں مزد" کو "بوسہ" کے معنی میں استعمال کرتے ہیں۔ اب دیکھئے رندی و ہوسناکی اور خود پر ہنسنے کی ادا اور معشوق کی ہزار شیوگی کی کیا تصور کھینچی ہے۔ جوان پرکار معشوق پر مرنے والا ایک پیر ہشتاد سالہ جس کے دانت بھی نہیں۔ اور معشوق غالباً امرد ہی ہوگا۔ کیوں کہ صفت کے جو الفاظ مصرع اولیٰ میں ہیں، وہ امرد کے لئے زیادہ مناسب معلوم ہوتے ہیں۔ "بہار عجم" میں لکھا ہے کہ "دنداں مزد" کے اصطلاحی معنی "بوسہ" ہیں۔ (ممکن ہے یہ لوطیوں کی اصطلاح ہو۔) ایسا معشوق اٹھلا کر یا رحم کھا کر، یا محض حقارت سے، یا محض سرسری طور پر بڑے میاں کو خوش کرنے کے لئے، ایک بوسہ دے دیتا ہے۔ عاشق اپنے اوپر ہنس بھی رہا ہے اور اپنی ہوسناکی پر تفاخر بھی کر رہا ہے۔ اس شعر کو حسرت موہانی "سفیہانہ" اور "سخیف" کہتے، لیکن اس کی ظاہری سخافت

کی تہ میں انسانی صورت حال اور نفسیاتی پیچیدگیاں جس خوبی سے بیان ہوئی ہیں، اور اس شعر کا کہنے والا کس قدر جرأت خود شعوری رکھتا ہے، اس کا احساس حسرت موہانی جیسے شریف لوگ نہیں کر سکتے۔ ناسخ نے اس مضمون کو دور سے چھونے کی کوشش کی ہے، اور اپنی حد تک کام یاب بھی ہوئے ہیں۔ اگر خود پر ہنسنے کا انداز واضح تر ہوتا تو ناسخ کا شعر بہت اچھے شعروں میں شمار ہوتا ؎

آگیا پیری میں اس کے بوسۂ لب کا خیال
ہونٹ کاٹوں کس طرح حسرت ہے دنداں چاہیئے

ناسخ کے سامنے میر کا یہ شعر بھی رہا ہوگا ؎

حسرت سے عاشقی کی پیری میں کیا کہیں ہم
دنداں نہیں ہیں منھ میں وہ لب گزیدنی ہے

(دیوان چہارم)

یہاں بھی میر کی ہوس ناکی اور خود تمسخر دونوں ناسخ سے زیادہ ہیں۔ بوڑھے عاشق اور جوان معشوق پر حافظ نے مزیدار شعر کہا ہے ؎

گرچہ پیرم تو شبے تنگ در آغوشم گیر
تا سحرگہ زکنار تو جواں برخیزم

(اگرچہ میں بڈھا ہوں لیکن مجھے ایک
رات اپنی آغوش میں بھینچ کر رکھ
تاکہ میں صبح صبح تیری بغل سے
جوان ہو کر اٹھوں۔)

151/2 پورا شعر تناسبات کا کرشمہ ہے۔ "آنسو کی بوند" کے مقابلے میں "جگر کا لہو"، "دونوں" کے مقابل "ایک"، پھر "دونوں" کی

مناسبت ہے "روز و شب"۔ ان پر مستزاد یہ کہ دل کی تڑپ یا دل کے تڑپنے نے جگر کا خون پیا، اور جگر میں خون نہ رہنے کی وجہ سے آنسو خشک ہو گئے۔ یہ کنایہ بھی ہے کہ آنسو دراصل وہی آنسو ہے جو خون یا خون آمیز ہو۔ لہٰذا اس وقت شاید صرف معمولی آنسو نکل رہے ہیں، کیوں کہ دل کی تڑپ نے جگر کا خون خشک کر دیا ہے۔ اور یہ معمولی آنسو اس لائق نہیں ہیں کہ ان کو آنسو کہا جائے۔ پھر یہ بھی ہے کہ آنسوؤں کا خشک ہو جانا انتہائے غم ہے، اس مضمون کی میر نے تکرار کی ہے (مثلاً ۲۳/۴)۔ لیکن یہاں اس میں نئی بات ڈال دی ہے کہ دل کی روز و شب تڑپ نے جگر کا خون خشک کر دیا۔ اس تڑپ کو شخصِ واقعی فرض کرکے اور "دل کے طپیدن" جیسا غیر رسمی، بلکہ بے قاعدہ قسم کا فقرہ رکھ کے دوسرے مصرعے میں روز مرہ زندگی اور اس میں ڈراما کی سی کیفیت پیدا کر دی ہے۔ "خوب" کے لفظ میں تحسین کا ہلکا سا شائبہ ہے، لہٰذا طنز کے علاوہ طمانیت کی سی کیفیت بھی ہے۔ بہت بنا کر شعر کہا ہے۔

۱۵۱/۳ اس سے ملتا جلتا مضمون دیوان پنجم میں یوں کہا ہے ؎

نور چراغ جان میں تھا کچھ یوں ہی نہ آیا لیکن وہ
گل ہو ہی گیا آخر کو یہ بجھتا سا دیا افسوس افسوس

شعر زیر بحث میں خوبی یہ ہے کہ بیمار کا جینا مرنا گویا اس کی اختیاری چیز تھی۔ عشق میں تو اس نے صبر کیا تھا، لیکن عشق میں جتنا صبر کیا تھا، مرتے وقت اتنی ہی بے صبری کی اور دو چار دن بھی جینا گوارا نہ کیا۔ لیکن ذرا اور سوچیے تو ایسی صورت حال سامنے آتی ہے جو ژاک دریدا Jacques Derrida کے اس اصول کی یاد دلاتی ہے کہ متن دراصل

وہ کہتا ہے جو اس کے ظاہری مفہوم کا بالکل مخالف حکم رکھتا ہے۔ یہاں بظاہر تو بیمار سے ہمدردی کا اظہار ہے اور اس کے مرجانے کا ماتم ہے، لیکن اگر اس کی زندگی اتنی اجیرن تھی کہ وہ مرنے کے لئے بے صبر ہورہا تھا، تو پھر اس بات کی تمنا کرنا کہ کاش وہ کچھ دن اور زندہ رہتا دراصل اس کے ساتھ دشمنی کرنا ہے۔ ایسے موقعے پر محسوس ہوتا ہے کہ شعر کا متکلم کوئی دوست یا غم خوار نہیں، بلکہ معشوق ہے اور وہ دوستی کے پردے میں دراصل دشمنی کررہا ہے۔ دیوان پنجم والے شعر میں یہ بات نہیں۔ بعض لوگوں کا خیال ہے کہ میر کے یہاں بھی اس قسم کی فضول تکرار ملتی ہے جس کی شکایت مجھے فراق صاحب سے ہے۔ ایسے لوگ " ہائے دریغ افسوس " والے فقرے میں غالباً " دریغ " یا " افسوس " کو حشو قرار دیں گے۔ لیکن حقیقت میں ایسا نہیں ہے۔ " دریغ " کے بعد وقفہ دے کر پڑھیئے تو مفہوم بنتا ہے کہ " ہائے افسوس، یہ کتنی رنج کی بات ہے "۔ یعنی اس فقرے کا تعلق عاشق کی بے صبری سے ہے، اس کی موت سے نہیں۔ اگلا لفظ (یعنی " افسوس ") عاشق کی موت کے بارے میں ہے۔ لہٰذا دونوں لفظ الگ الگ کام کررہے ہیں۔ آخری بات یہ کہ صرف لفظ " بیمار " کہنے سے ہی صورتحال میں زیادہ دردناکی پیدا کردی ہے۔ یعنی وہ شخص ایسا تھا کہ صرف " بیمار " کہنے سے ہی ذہن اس کی طرف منتقل ہوجاتا تھا۔ کسی مزید تفصیل کی ضرورت نہ تھی۔

<u>۱۵۱</u>
۴ گلے سے مل کر دل کو ہاتھ میں لے لینے کا لطف ظاہر ہے۔ پہلے مصرعے میں دل پر ہاتھ رکھے رہنے کا ذکر ہے، جس سے دل کے درد کی طرف کنایہ بنتا ہے۔ لیکن مزید یہ باریکی ہے کہ جب معشوق گلے لگتا تو ہم بھی اس کو آغوش میں بھینچنے کے لئے اور اپنے سینے کے

اس کے سینے سے لگانے کے لئے اپنا ہاتھ دل پر سے ہٹا لیتے۔ اور جب
دل پر سے ہاتھ ہٹاتے تو معشوق ہمارے تڑپتے ہوئے دل کو اپنے
ہاتھ میں لے لیتا، یا ہمارا دل تڑپ کر اس کے ہاتھ میں چلا جاتا۔
محزونی کے شعر میں تبسم زیر لب اور چالاکی کی کیفیت پیدا کرنا کوئی میر
سے سیکھے۔

۱۵۲

جو قافلے گئے تھے انھوں کی اٹھی بھی گرد
کیا جانیے غبار ہمارا کہاں رہا

۱۵۲/۱ اس شعر میں عجب اسراری کیفیت ہے۔ جو قافلے آگے چلے گئے ان کی گرد اٹھنا دو متضاد مفہوم رکھتا ہے۔ اول تو یہ کہ وہ مٹ کر خاک ہوئے اور اب ان کی خاک ہر طرف اڑ رہی ہے۔ دوسرا مفہوم یہ کہ وہ اتنی تیز رفتاری سے گئے کہ ان کی گرد اٹھ کر دور دور تک پھیلی۔ یہاں تک کہ ہم تک پہنچی۔ اب اس موقعے پر متکلم اپنے غبار کا ذکر کرتا ہے۔ کیا اس کا وجود مرئی بھی قافلے میں شامل تھا، اور اب وہ غیر مرئی ہو کر اپنے غبار کے اٹھنے کے انتظار میں ہے؟ یعنی کیا وہ اس قدر اور اس طرح مٹ چکا ہے کہ اب وہ غبار بھی نہیں، صرف ایک غیر مرئی وجود ہے۔ جیساکہ زیب غوری کے اس شعر میں ہے ؎

ایک جھونکا ہوا کا آیا زیب
اور پھر میں غبار بھی نہ رہا

لیکن اگر ایسا ہے تو متکلم کے غیر مرئی وجود کو اپنے غبار کی اس قدر فکر کیوں؟ مٹ تو وہ گیا ہی ہے، اب اس کا غبار اڑے یا نہ اڑے اس کو یا کسی کو کیا؟ شاید اس لئے کہ مرنے والے کو اپنے مرئی وجود سے اب بھی محبت ہے، اور وہ اس کی کچھ نشانی۔ یا اس کا کچھ فروغ دیکھنا چاہتا ہے۔ دوسرے مصرعے میں انتظار اور حسرت کو اس خوبی سے ظاہر کیا ہے کہ پہلے مصرعے کی ضرورت نہیں محسوس ہوتی۔ حالاں کہ پہلے مصرعے کے بغیر وہ آفاقی صورت حال نہ پیدا ہوتی کہ جو بھی قافلہ چلا ہے، وہ یا خاک تو ہوا ہے یا اس کا غبار بلند ہوا ہے۔ متکلم کا وجود مرئی

اس آفاقی صورت حال سے الگ ہے، یہی اس کا المیہ ہے۔ اس المیہ بُعد کے بغیر شعر محض انسانی حسرت کی سطح تک رہتا۔ اتنا سب کہہ دینے کے باوجود شعر پوری طرح کھلتا نہیں۔

دیوان ششم میں اسی مضمون کو صاف کر کے کہا ہے ؎

گئے ان قافلوں سے بھی اٹھی گرد
ہماری خاک کیا جانے کہاں ہے

شکارنامۂ دوم

۱۵۳

داغ دل خراب شبوں کو جلے ہے میر
عشق اس خرابے میں بھی چراغ اک جلا گیا

۱۵۳/۱ اس شعر کا دبدبہ اور طنطنہ اس کے درد و سوز پر حاوی ہوگیا ہے، ایسا میر کے یہاں اکثر ہوا ہے۔ دیوان چہارم میں اس سے ملتے جلتے شعر کے لئے ملاحظہ ہو ۱۲۹/۱۔ یہاں شعر کا structure بڑی حد تک بے نظیر ہے۔ اس معنی میں پہلے کہ پہلے مصرعے کو ایک عام بیان فرض کرسکتے ہیں کہ اے میر! دل خراب کا داغ راتوں کو جلتا ہے، یعنی بہت سوزش دیتا ہے۔ اس عام بیان کی تخصیص دوسرے مصرعے میں کردی کہ دیکھو اس طرح عشق نے اس خرابے میں بھی ایک چراغ روشن کردیا۔ دوسری صورت یہ کہ پہلے مصرعے میں ایک مخصوص مشاہدہ ہے کہ اے میر، دیکھو میرے دل خراب کا داغ راتوں کو روشن ہے۔ یہ عشق کی کارفرمائی ہے کہ ایسے ویرانے میں بھی چراغ جلتا ہے۔ یعنی پہلی صورت میں مصرع اولیٰ عمومی بیان ہے اور مصرع ثانی اس کی

تخصیص۔ دوسری صورت میں مصرع اولیٰ تخصیصی بیان ہے اور مصرع ثانی اس کی تعمیم۔ دو مصرعوں میں اس سے زیادہ فن کاری اور کیا ہوگی؟ لیکن میر نے اس پر بس نہیں کی ہے۔ داغ کو روشن کہتے ہیں اور اسے چراغ فرض کرتے ہیں۔ دل کو خرابہ فرض کرتے ہیں، اس کو مستحکم کرنے کے لئے پہلے مصرع میں "دل خراب" کہا اور "جلے" کا لفظ رکھا۔ جس میں ایہام ہے، یعنی "جلے ہے" بمعنی "روشن ہے" اور بمعنی "می سوزد"۔ اب دوسرے مصرعے میں "خرابے" اور "چراغ" کا ثبوت پورا ہوگیا۔ آخری بات یہ کہ یہ کنایہ بھی رکھ دیا کہ عشق روشن گر کائنات ہے، اگر خرابے میں رہے تو اسے بھی روشن کردیتا ہے۔ یعنی عشق تاریکی کا مداوا اور پستی کا علاج ہے۔ یہ لطف بھی ملحوظ رہے کہ یہ عشق ہی ہے جس نے دل کو خرابہ بنایا ہے۔ پھر وہی ژاک دریدا کی بات سامنے آتی ہے کہ متن بظاہر کچھ کہتا ہے اور یہ باطن کچھ اور کہتا ہے۔

منت است خدائے را عزّ و جل و صلوٰۃ و درود
بے نہایت است علیٰ نبی مرسلؐ صاحب وحی منزل کہ
جلد اوّل ایں نسخۂ دلپذیر مشتمل بر انتخاب و شرح مفصل
غزلیات بے نظیر میر تقی میر من تصنیف ہیچ میرز و ہیچ
مداں بندۂ کم توقیر بارگاہ یزداں فنائے الفت پیغمبرؐ شرذہ
ہزار عالم و عالمیاں الموسوم بہ شمس الرحمٰن فاروقی شہید
تمنائے مصدوقی در شہر مینو سواد جہان آباد المشہور بہ
دہلی بہ سعی مشکور کارکنان اہلی ترقی اردو بیورو حکومت ہند
در ۱۴۱۱ہ ہجری ہجرت صاحب رسالتؐ مطابق سنہ یک
ہزار نہ صد نود مرہون التفات بے حد ارباب حل و
عقد زیور طبع پوشیدہ و مشہور عالم گردید کتبہ
حیات گونڈوی ۱۲۔

اشاریہ

یہ اشاریہ اسما و مطالب پر مشتمل ہے۔ مطالب کے اندراج میں یہ التزام رکھا گیا ہے کہ اگر کسی صفحے پر کوئی بحث ایسی ہے جو کسی عنوان کے تحت رکھی جا سکتی ہے تو اس صفحے کو اس عنوان کی تقطیع میں درج کر دیا ہے، چاہے خود وہ عنوان اس بحث میں مذکور ہو یا نہ ہو۔ مثلاً اگر کسی صفحے پر کوئی بحث ایسی ہے جس سے "معنی آفرینی" پر روشنی پڑتی ہے تو اس صفحے کا اندراج "معنی آفرینی" کی تقطیع میں کر دیا گیا ہے، چاہے خود یہ اصطلاح ("معنی آفرینی") بصراحت اس صفحے پر نہ استعمال ہوئی ہو۔

آبرو، شاہ مبارک ۴۶، ۷۷، ۱۱۱

آتش، خواجہ حیدر علی ۲۵، ۳۹، ۴۴، ۵۲، ۵۳-۵۴، ۱۶۲، ۱۹۴، ۲۱۶، ۲۲۱، ۲۳۲، ۲۴۰، ۲۴۵، ۲۴۸، ۲۵۰، ۲۸۶، ۲۹۵، ۲۹۸، ۳۱۸، ۳۴۰، ۴۲۱، ۴۷۶، ۴۸۲، ۴۸۳، ۴۹۰، ۴۹۱، ۴۹۴، ۵۳۹-۵۴۰، ۵۴۲، ۵۷۳-۵۷۴، ۵۸۸، ۵۹۱، ۶۱۶، ۶۳۲

آڈن، ڈبلیو۔ ایچ ۵۶-۵۷، ۵۹

آرزو لکھنوی، سید انور حسین ۶۱، ۳۲۳

آزاد انصاری، حکیم ۶۱

آزاد، محمد حسین ۲۷، ۱۴۹، ۳۲۶، ۳۲۷، ۵۸۸، ۶۵۸، ۶۶۰

آسی، مولانا عبدالباری ۲۱، ۳۲، ۲۱۵، ۳۲۵، ۳۲۷، ۴۹۳، ۶۲۵، ۶۴۸

آصف الدولہ، نواب ۶۴۱، ۶۴۲، ۶۴۳

آصف نعیم ۶۸۳

آنند وردھن ۱۹

آہ اور واہ کی بحث ۲۱۳، ۳۰۸-۳۰۹

آہنگ، شعر کا ۲۰۳-۲۲۶، ۲۴۸، ۲۴۹، ۲۷۳، ۳۲۷، ۳۵۳، ۶۵۷، ۶۵۹-۶۶۰

ابر احسنی گنوری ۶۷۳، ۶۷۴

ابن انشا ۵۸۵

ابن عربی، شیخ اکبر محی الدین ۶۰۹

ابوبکر صدیقؓ، امیر المومنین ۳۲۰

ابہام ۳۶، ۵۴، ۶۷، ۱۵۷، ۱۶۵، ۱۶۷، ۱۶۸، ۲۳۸، ۲۵۸، ۲۹۰، ۳۱۰، ۳۱۱، ۳۱۲، ۳۲۷، ۳۳۳، ۳۳۹، ۳۴۹، ۳۵۲، ۳۵۳، ۳۵۵، ۳۶۴، ۳۸۷، ۴۴۲-۴۴۴، ۴۴۷، ۴۵۹، ۴۶۷، ۴۹۰، ۴۹۷، ۵۰۴،

۵۰۹، ۵۲۴، ۵۳۴، ۵۵۲، ۵۶۰-۵۶۲، ۵۷۰، ۶۱۷، ۶۲۱، ۶۳۸، ۶۴۷، ۶۶۳-۶۶۴، ۶۶۷، ۶۸۰

بھینو گپت ۱۲

اثر، سید خواجہ محمد میر ۷۷، ۱۹۰، ۲۰۷، ۴۰۴، ۵۱۴

اثر لکھنوی، جعفر علی خاں ۱۷، ۲۰، ۲۶، ۲۷، ۲۹۳، ۲۹۷

احتشام حسین، پروفیسر سید ۲۱، ۱۶۳

احسن مارہروی، سید علی احسن ۷۵

احمد مشتاق ۲۷۷، ۴۹۳، ۴۹۶

ادبیگم ۱۸۴

ادیب، مسعود حسن رضوی ۱۶۳، ۱۹۸، ۱۹۹

ارسطو ۶۵، ۱۱۶، ۶۸۵

استعارہ ۷، ۱۹، ۶۳، ۶۴-۶۵، ۶۶-۷۰، ۱۰۴، ۱۰۵، ۱۱۵، ۱۵۴، ۱۶۵، ۱۶۷، ۱۷۲، ۱۸۶، ۲۶۰، ۳۰۶، ۳۴۶، ۳۷۸، ۳۸۸، ۴۰۴، ۴۰۸، ۴۱۷، ۴۲۷-۴۲۸، ۴۶۳، ۴۹۹، ۵۲۸، ۵۲۹، ۵۳۱، ۵۵۹، ۵۹۶، ۶۰۳، ۶۱۲، ۶۱۴، ۶۲۱، ۶۲۲، ۶۳۸، ۶۶۴، ۶۸۱-۶۸۲، ۶۸۶

استفادہ ۳۶، ۴۳-۴۴، ۵۰، ۴۹۶، ۶۳۲، ۶۸۸

استفہام انکاری، استفہامیہ اسلوب۔ دیکھیے انشائیہ اسلوب

اشٹائنگاس، فریڈرک ۶۴۸

اشرف علی تھانوی، مولانا شاہ ۱۳، ۱۷، ۲۰، ۵۳

اشرف ماژندرانی ۵۴۲

اشکلاوسکی، وکٹر ۲۰

اضافت کا حذف کرنا ۸۴، ۲۶۲، ۳۴۴-۳۴۵، ۴۸۴

اطہر پرویز ۲۱

اطہر مسعود رضوی ۱۹۸

افضل کاشی، بابا ۳۸، ۴۳۳-۴۳۴

اقبال، علامہ ڈاکٹر محمد ۷۰، ۹۴، ۱۷۸، ۲۲۱، ۲۳۴، ۲۵۴، ۴۳۵، ۴۸۶، ۵۰۷، ۶۶۰

اکبر حیدری، ڈاکٹر ۲۱

الفاظ تازہ سے دلچسپی میر کی ۱۳، ۷۰، ۷۱-۷۴، ۹۸-۱۰۱، ۱۱۶، ۴۱۶، ۴۱۹، ۴۴۰، ۴۴۴، ۴۵۳، ۴۶۲، ۴۹۰، ۵۰۲، ۵۰۳، ۵۸۰، ۵۹۵، ۶۱۹، ۶۶۶، ۶۶۸، ۶۹۰

الیٹ، ٹی. ایس. ۳۱۲

امراء القیس ۵۱۱، ۶۷۹

امیر حمزہؓ عم رسولؐ ۶۰۰

امیر مینائی، منشی امیر احمد ۶۱۴، ۶۶۲

انتخاب کا اصول ۲۲-۲۳

انتظار حسین ۵۱

انڈراسٹیٹمنٹ۔ دیکھیے سبک بیانی

انشا، میر انشاء اللہ خاں ۶۱، ۱۰۷، ۳۹۱، ۶۴۲

انشائیہ اسلوب ۷۶، ۱۵۶، ۱۵۷، ۱۶۸، ۲۴۸، ۲۵۹، ۲۶۸، ۲۷۴، ۲۹۰، ۳۷۲، ۳۸۲، ۴۰۴، ۴۳۳، ۴۴۷، ۴۶۲، ۴۶۸، ۴۷۴، ۴۸۱، ۵۱۳، ۵۱۷، ۵۴۸، ۶۲۶، ۶۳۶، ۶۵۴، ۶۸۸

انوری ابیوردی، اوحدالدین ۲۹، ۳۹۲، ۴۴۵

انیس، میر ببر علی ۲۸، ۶۶، ۲۰۴، ۲۳۱، ۵۵۸، ۶۶۰

اوج، مرزا محمد جعفر لکھنوی ۲۸، ۲۹، ۳۱

اونگ، والٹر ۶۴، ۲۰۹

ایلار، پیٹر ۴۰۷
ایلوایز ۴۰۷
ایگلٹن، ٹیری ۱۵۱
ایوتشنکو، ایوگنی ۵۹۰
ایہام ۲۷، ۸۰، ۲۳۵، ۴۰۵، ۴۴۳، ۵۸۸، ۵۹۳، ۶۹۸

بایزید بسطامی، حضرت خواجہ ۵۷۱
بحر لکھنوی، شیخ امداد علی ۲۸۱، ۲۸۲
بحر میر ۳۰، ۱۹۹، ۲۰۲، ۶۸۹
بروکس، کلی اینتھ ۴۳
بقا اکبر آبادی، بقاء اللہ خاں ۳۲۶-۳۲۷، ۳۲۸
بلاغت کلام ۲۵۱، ۲۸۴، ۳۰۳، ۳۰۷، ۳۲۰،
۳۵۵، ۳۷۴، ۳۹۷، ۴۴۳، ۴۴۸، ۴۵۸، ۴۶۲،
۴۶۳، ۵۰۹، ۵۱۷، ۵۲۶، ۵۵۶، ۵۹۶، ۶۴۷، ۶۵۰
بودلیئر، شارل ۳۳، ۵۰۳، ۶۳۶-۶۳۸
بورہس، جورج لوئی ۱۸۰
بہار، لالہ ٹیک چند (صاحب بہار عجم) ۱۶۴،
۵۴۲، ۶۹۰
بیان، احسن اللہ ۳۶
بیدل، میرزا عبدالقادر ۱۴، ۳۸، ۵۰، ۷۴، ۲۰۸،
۲۴۹، ۵۱۴

پاؤنڈ، ازرا ۴۴
پرچٹ، فرینس ۱۹۵، ۳۹۵
پلیٹس، جان ٹی۔ ۵۴۵، ۵۸۲، ۶۴۹
پوربی اور دکنی (قدیم اردو) کا استعمال ۸۰-۸۲،
۸۵، ۵۲۵، ۶۳۶
پونے تین شاعر ۲۹-۳۰
پیکر ۴۰، ۶۲، ۹۸، ۱۰۵، ۱۰۷، ۱۰۸، ۱۱۷، ۱۳۹، ۱۵۷، ۱
۱۶۲، ۱۶۹، ۱۷۰، ۲۴۴، ۲۵۵، ۲۶۱، ۲۶۲، ۲۶۵، ۲۶۶،
۲۸۲، ۳۰۴، ۳۲۴، ۳۲۹-۳۳۰، ۳۳۲، ۳۵۳،
۳۵۴، ۳۶۰، ۳۶۲، ۳۷۵، ۳۸۸، ۳۸۹-۳۹۰،
۳۹۶، ۳۹۷، ۴۱۲، ۴۱۶، ۴۲۰، ۴۲۴، ۴۳۵، ۴۴۰، ۴۴،
۴۶۳، ۴۷۶، ۴۸۶، ۴۹۶، ۴۸۷، ۴۹۷، ۵۰۲،
۵۰۳، ۵۱۸، ۵۲۷، ۵۴۳، ۵۴۸، ۵۷۳، ۵۸۵،
۶۰۸، ۶۱۲، ۶۲۰، ۶۲۳، ۶۲۷، ۶۲۸، ۶۲۹، ۶۳۱،
۶۳۴-۶۳۵، ۶۳۸، ۶۵۵، ۶۶۶، ۶۸۲، ۶۸۷،
۶۸۸

تاباں، میر عبدالحی ۳۶، ۷۷، ۲۲۱
تجریدی اور باریک تخیل ۳۵، ۴۱، ۷۳-۷۴، ۷۸،
۱۰۱، ۱۱۵، ۱۱۷-۱۱۸، ۱۴۳، ۱۶۹، ۵۱۷-۵۱۸، ۵۵۱، ۶۰۹
تراکیب فارسی ۷۳-۷۴، ۹۱، ۹۴، ۱۰۴، ۱۰۵،
۱۰۶، ۱۰۷-۱۰۸، ۱۰۹، ۴۱۷، ۴۲۳، ۵۵۷، ۵۷۶، ۶۷۴
ترجمہ ۳۷-۳۹
تصدق حسین، شیخ ۶۴۵-۶۴۶
تضاد ۲۷۳-۲۷۴، ۳۰۳، ۳۲۳، ۵۰۸
تعقید ۴۱۷، ۵۹۳، ۶۰۵
تفتہ، مرزا ہرگوپال ۴۶
تنویر احمد علوی ۶۷۰

توماشیوسکی، بورس ۱۲

ٹاڈاراف، زوتیان ۱۱، ۱۹

جاہ، محمد حسین ۴۳۶، ۶۱۲

جان جاناں، حضرت مرزا مظہر ۷۷، ۶۱۷

جرأت، شیخ قلندر بخش ۵، ۳۳، ۳۷، ۵۶، ۵۹، ۸۵، ۱۴۸، ۱۴۹-۱۵۰، ۱۶۵، ۱۶۷-۱۶۹، ۱۵۰، ۲۶۸، ۲۸۹، ۳۴، ۳۸۵، ۴۵۵، ۴۵۶، ۴۵۷، ۶۳۷

جرجانی، علامہ عبدالقاہر ۱۱

جعفر زٹلی، میر ۱۹۶، ۱۹۷، ۲۰۱، ۲۰۲

جگن ناتھ، پنڈت راج ۱۲

جلال، حکیم ضامن علی ۳۱۳-۳۱۴، ۴۱۰-۴۱۱، ۴۳۹، ۴۷۳، ۶۶۳، ۶۸۸

جمع کا استعمال ۵، ۹۵-۹۶

جمیل جالبی ۲۷

جنسی مضامین، میر کے یہاں ۶۷، ۱۱۲، ۱۱۳، ۱۲۱، ۱۲۵، ۱۶۷، ۱۷۱، ۳۲۵، ۳۹۴-۳۹۵، ۴۷۶، ۶۲۸، ۶۹۰-۶۹۱

چھوٹے چھوٹے الفاظ، میر کے یہاں ۹۷، ۹۸، ۹۹، ۱۰۰، ۱۰۱، ۲۶۷، ۲۶۱، ۲۷۴، ۲۷۵، ۲۸۱، ۲۸۴، ۲۸۵، ۲۸۶، ۲۹۶، ۳۰۲، ۳۳۶، ۳۳۹، ۳۵۰، ۳۶۲، ۳۸۵، ۳۹۴، ۴۱۹، ۴۳۰، ۴۵۳، ۴۶۷، ۵۰۶، ۵۲۷، ۵۴۷، ۵۷۰، ۵۷۱، ۶۳۵، ۶۴۳، ۶۸۳

حاتم دہلوی، شاہ ۴۷، ۶۴، ۷۷، ۸۰، ۸۱، ۸۲، ۹۱، ۹۰، ۴۶۲

حافظ شیرازی، خواجہ شمس الدین ۱۰، ۲۴-۲۵، ۲۶، ۲۱۶، ۲۱۷، ۳۳۷، ۳۴۸-۳۴۹، ۳۵۴، ۳۵۸، ۴۴۴، ۴۶۱-۴۷۳، ۶۹۱

حالی، خواجہ الطاف حسین ۷، ۳۲، ۴۵، ۵۰، ۱۵۰، ۲۵۰، ۲۹۸-۲۹۹، ۳۰۰، ۳۰۸، ۳۴۷، ۵۸۸، ۶۰۶

حامدی کاشمیری ۲۰

حسرت موہانی، مولانا سید فضل الحسن ۲۰، ۶۱، ۸۵، ۱۵۶، ۱۹۴، ۲۱۷-۲۱۸، ۴۷۵-۴۷۶، ۵۱۵، ۶۴۴، ۶۹۰-۶۹۱

حنیف نقوی ۸۱

حیات گونڈوی ۴۴، ۶۹۹

حیدری، حیدر بخش ۴۶۵

خاقانی شروانی، حکیم افضل الدین ۲۷، ۲۳، ۲۵، ۴۴

خان آرزو، سراج الدین علی (صاحب چراغ ہدایت وغیرہ) ۳۲، ۳۹۶

خدائے سخن کی تعریف ۲۸-۲۹، ۳۱، ۳۲، ۷۹، ۲۲۵

خسرو دہلوی، امیر یمین الدین ۱۹۰، ۲۰۱، ۲۱۶-۲۱۷، ۴۴۸، ۶۲۴، ۶۲۸

خلیل الرحمن اعظمی ۲۴، ۲۵۰-۲۵۱، ۵۶۲

خلیل الرحمن دہلوی ۲۴

خودنوشت سوانح، میر کی غزل میں ۱۱۲، ۱۴۳-۱۴۵

خورشید الاسلام، پروفیسر ۸۴، ۱۹۵، ۳۹۵، ۶۷۷

خوش طبعی، میر کے کلام میں ۷۳، ۸۴، ۹۷، ۹۹،
۱۲۹، ۱۳۳، ۱۳۷، ۳۰۳، ۳۵۹، ۳۶۷، ۳۹۵،
۴۰۲، ۴۰۹، ۴۶۹-۴۷۰، ۴۷۷، ۵۶۶، ۵۸۳،
۵۹۴، ۶۵۳، ۶۸۲، ۶۹۰، ۶۹۴
خیال، میر تقی (صاحب بوستان خیال) ۶۱۳

داغ، نواب مرزا خاں ۶۱، ۷۵، ۷۶، ۱۱۹، ۴۳۳،
۴۵۷، ۶۳۸، ۶۶۳
دبستان، دہلوی اور لکھنوی ۴۸۱-۴۸۲، ۶۱۶
دبیر، مرزا سلامت علی ۲۸، ۳۰
درد، سید خواجہ میر ۲۹، ۳۰، ۳۵، ۶۳، ۷۷، ۱۱۱،
۱۸۷، ۱۹۰، ۲۴۳، ۲۶۸، ۳۴۷-۳۴۸، ۴۰۰، ۴۶۵، ۴۸۸
درگاہ قلی خاں ۱۸۴
دریدا، ژاک ۱۳، ۲۰۷، ۶۹۲، ۶۹۸
دنیاے شعر، میر کی ۵۱-۵۲، ۵۴-۵۵، ۸۶-۸۷،
۱۱۱-۱۱۴، ۱۲۷، ۱۲۹، ۱۴۴، ۱۷۳، ۱۸۱-۱۸۸

ڈرامائیت، میر کے لہجے اور کردار عاشق میں
۸۴، ۹۹، ۱۱۳، ۱۳۱، ۱۳۶، ۲۳۹، ۲۴۳، ۲۵۹،
۲۸۳، ۳۳۴، ۳۳۵، ۳۵۰، ۳۶۱-۳۶۲، ۳۷۳، ۴۴۱،
۴۴۳، ۴۸۱، ۴۸۵، ۵۴۸، ۵۶۸، ۵۹۱، ۶۲۳-۶۲۴،
۶۲۵، ۶۶۵، ۶۸۸، ۶۹۳
ڈکنس، چارلس ۵۲

ذوق، شیخ محمد ابراہیم ۳۲، ۴۵، ۷۰، ۱۹۱، ۲۲۱،

۳۱۷، ۵۷۸، ۵۹۳، ۶۶۰

راڑٹی، رچرڈ ۱۷۷-۱۷۸
راسخ عظیم آبادی، شیخ غلام علی ۲۸۳، ۲۸۴، ۳۵۹
راشد، ن۔م ۵۴۸
ربط ۱۵۷، ۲۵۴، ۲۷۵، ۲۷۶، ۵۳۹، ۶۰۳،
۶۲۳، ۶۳۹، ۶۵۵، ۶۵۶-۶۵۷، ۶۶۸، ۶۸۰
رچرڈس، آئی۔ اے ۶۴، ۲۰۵، ۲۰۸، ۲۰۹، ۳۴۲
رسکن، جان ۶۵۲، ۶۵۳
رسل، رالف ۸۷، ۱۹۵، ۳۹۵، ۶۷۷
رسومیات، غزل کی ۸۶-۸۸، ۱۱۲، ۱۱۳، ۱۲۱، ۳۷۴،
۵۲۱-۵۲۲
رشک، علی اوسط ۱۶۱
رشید حسن خاں ۱۵۴، ۳۹۱
رضی الدین نیشاپوری ۳۰۰-۳۰۱
رضی دانش میرزا ۲۶۶، ۴۲۱-۴۲۲
رعایت و مناسبت ۴۲، ۴۶، ۴۹، ۵۳-۵۴،
۶۴، ۶۵-۶۶، ۶۷-۷۰، ۸۳، ۹۱، ۹۵، ۹۸،
۱۰۳، ۱۵۷، ۱۶۵، ۱۶۷، ۲۳۳، ۲۴۴، ۲۴۵،
۲۵۰، ۲۵۶-۲۵۷، ۲۶۴، ۲۶۶، ۲۷۰، ۲۷۱، ۲۷۳،
۲۷۹، ۳۱۰، ۳۱۱، ۳۲۴، ۳۵۷، ۴۰۰، ۴۰۴،
۴۰۶، ۴۱۳، ۴۲۵، ۴۲۶، ۴۳۴، ۴۳۸، ۴۵۵-
۴۵۶، ۴۶۳، ۴۶۷، ۴۷۶-۴۷۷، ۴۸۵، ۴۸۷،
۴۸۸، ۴۹۶، ۵۰۰، ۵۲۲، ۵۲۹، ۵۳۰، ۵۳۵، ۵۳۶
۵۳۷، ۵۴۲، ۵۴۳، ۵۴۵، ۵۵۸، ۵۶۹، ۵۸۸،

۵۹۷، ۵۹۸، ۶۱۵-۶۱۶، ۶۱۹، ۶۳۲، ۶۴۳، ۶۴۶،
۶۵۴، ۶۶۴، ۶۶۷، ۶۸۸، ۶۹۱-۶۹۳
رلکے، رائینر میرایا ۲۴
رند، نواب سید محمد خاں ۴۴، ۲۳۰، ۲۰۲، ۳۶۲،
۵۳۶-۵۳۷، ۶۱۶
روانی ۷۰، ۸۷، ۹۷، ۲۱۶-۲۱۹، ۲۲۱، ۲۲۵،
۳۷۷، ۵۵۸، ۵۵۹، ۵۷۸
روزمرہ ۳۵-۳۶، ۵۵-۶۰، ۶۲-۶۳، ۶۶-
۶۷، ۶۹، ۷۶، ۷۷-۷۸، ۷۹، ۱۰۰-۱۰۲، ۲۷۶،
۴۱۸، ۴۶۳، ۴۶۶، ۴۹۵، ۴۹۶، ۴۹۷، ۶۳۴، ۶۸۳
رومی، مولانا جلال الدین ۱۳، ۱۶۹-۱۷۱،
۱۷۳، ۱۷۶، ۲۸۹-۲۹۰، ۳۴۱، ۳۴۷، ۴۴۴،
۴۴۵، ۴۹۴-۴۹۵، ۵۳۱-۵۳۳
روی شنکر، پنڈت ۲۲۱
رئیس ۶۴-۶۵
رین سم، جان کرو ۱۳۴

زبان کے ساتھ آزادی اور بے تکلفی کا رویہ
۳۵، ۷۸-۷۹، ۸۰، ۸۱-۸۳، ۸۸، ۹۸، ۱۰۲، ۱۰۳-
۱۰۴، ۲۷۴، ۲۸۴، ۳۰۲، ۳۲۴، ۴۴۳، ۵۷۶-
۵۷۷، ۶۴۳، ۶۹۰
زکی، سید محمد زکریا ۴۶
زمینی اور بے لگام تخیل (میر کا) ۳۵، ۴۰، ۴۱،
۷۸-۷۹، ۱۱۲-۱۱۳، ۱۳۸؛ ۲۷۹، ۲۸۰، ۵۱۷
زور بیان ۶۹، ۷۰، ۹۷، ۲۳۸، ۳۲۹، ۳۵۵،
۳۶۲، ۳۸۵، ۵۴۸، ۵۴۹، ۵۷۶، ۶۸۳
زیب غوری ۶۹۵

سالک یزدی ۵۰۰
سبک بہانی ۳۶۵، ۳۹۷، ۴۸۸، ۵۰۵، ۶۷۹،
۶۸۶، ۶۸۷
سحابی استرآبادی ۶۸۸
سحر، ابوالفیض ۲۴
سحر بدایونی، منشی دیبی پرشاد ۲۴
سردار جعفری ۱۶، ۲۰، ۲۶، ۳۹۵
سرمد شہید، حضرت ۶۴۸-۶۴۹
سرور، پروفیسر آل احمد ۲۶، ۵۲، ۲۰۵، ۲۱۶، ۲۸۷
سعادت علی خاں، نواب ۶۴۱، ۶۴۳
سعدی شیرازی، شیخ مصلح الدین ۲۹، ۳۷،
۴۵۷، ۵۳۶
سکاکی، علامہ ابویعقوب ۱۹
سلیم الزماں صدیقی، ڈاکٹر ۲۰، ۲۱
سلیم احمد ۲۶-۲۷، ۶۷۸
سمیع اللہ اشرفی ۲۰۱، ۲۰۲
سودا، میرزا محمد رفیع ۲۷، ۲۹، ۳۰، ۳۱، ۳۲،
۳۵، ۴۵، ۶۱، ۷۷، ۱۹۰، ۲۴۲، ۲۴۳، ۲۴۴-
۲۴۵، ۲۶۱، ۳۰۹-۳۱۰، ۳۵۴-۳۵۵، ۳۶۹،
۳۸۰-۳۸۱، ۳۸۴، ۴۳۱، ۴۷۷، ۶۶۳، ۶۶۶
سوز، سید محمد میر ۲۹، ۳۰، ۲۱۹-۲۲۰، ۵۱۵،
۵۷۳

سہل ممتنع کی تعریف ۶۶۲

سید احمد دہلوی (صاحب آصفیہ) ۴۴۰، ۵۴۵، ۵۸۲، ۶۴۹

سیزان، پول ۵۹۹

سیماب اکبرآبادی ۶۷۳، ۶۷۴

شارب، ظہور الحسن ۵۱۲

شبلی نعمانی، علامہ ۴۴۴-۴۴۵

شعریات، کلاسیکی اردو غزل کی ۱۷-۱۸، ۱۹، ۳۵، ۴۴، ۵۰، ۵۲-۵۴، ۱۴۴، ۲۰۸، ۲۱۱، ۲۱۵، ۳۴۱-۳۴۲، ۳۶۷-۳۶۹، ۳۷۷، ۴۳۸-۴۳۹، ۵۱۱، ۶۵۲، ۶۶۲

شعریات، مغربی ۱۸-۱۹، ۹۰

شفائی، حکیم شرف الدین ۳۷۰

شفیق الرحمن ۳۶۷

شکست ناروا ۵۱۵-۵۱۶

شمل، پروفیسر این میری ۶۸۳

شورانگیزی (شورش) ۴۲، ۴۶، ۴۸، ۴۹، ۲۱۳، ۲۴۵، ۲۶۹، ۲۸۳، ۲۸۴، ۳۰۲، ۳۱۲، ۳۵۴، ۳۶۸

شورش دیکھیے شورانگیزی

شوق، نواب مرزا (حکیم تصدق حسین) ۱۴۸، ۵۳۶

شہریار ۲۰۱، ۲۵۵، ۲۷۴

شہر مچھلی شہری ۶۷۳-۶۷۴

شیفتہ، نواب مصطفیٰ خاں ۲۷

شیکسپیر، ولیم ۷۷، ۱۳۹، ۳۳۴، ۴۵۰، ۴۵۴، ۵۰۲، ۵۴۷، ۵۹۲

شیلی، پی۔ بی۔ ۳۳، ۲۰۴

صائب تبریزی، مرزا محمد علی ۴۱

صفدر آہ، ڈاکٹر ۶۴۳

صفیر بلگرامی ۴۸۱-۴۸۲

صلاح (مرثیہ گو) ۱۹۹-۲۰۰

ضلع ۲۳۳، ۲۶۵، ۲۶۹، ۲۷۲، ۳۱۰، ۳۱۵، ۳۳۹، ۳۴۲، ۳۵۹، ۳۶۹، ۴۰۱، ۴۱۳، ۴۵۵، ۴۶۲، ۴۸۲، ۵۵۶، ۵۷۱، ۵۹۶، ۶۴۳، ۶۷۲

ضیا احمد بدایونی، پروفیسر ۹۶

طالب آملی ۲۶۲، ۳۲۵، ۴۹۰، ۵۹۵

طاہر وحید، میر ۳۱۲

طباطبائی، علامہ سید علی حیدر نظم ۱۱، ۱۵۴، ۲۱۶، ۲۷۶، ۳۹۱، ۴۱۹

طباعی ۱۰۶، ۱۵۴، ۱۵۹، ۵۶۴

طپش، مرزا جان ۴۷۰

طنز، طنزیہ تناؤ ۴۴، ۶۴-۶۸، ۶۹، ۱۵۹، ۱۶۰، ۲۳۹، ۲۶۱، ۲۸۴، ۳۰۲، ۳۰۴، ۳۰۹، ۳۵۵، ۳۸۴، ۳۹۵، ۴۰۳، ۴۵۳، ۵۲۸، ۵۸۱، ۶۰۰، ۶۲۴، ۶۳۳، ۶۵۳، ۶۷۲، ۶۸۶، ۶۸۷، ۶۹۲

ظرافت، میر کے کلام میں، دیکھیے خوش طبعی، میر کے کلام میں

ظفر اقبال ۲۲۲، [illegible]

ظہوری ترشیزی، نورالدین ۵۳۰، ۵۵۴

عاشق کا کردار میر کے یہاں [illegible]

[illegible]

[illegible]

عبادت بریلوی [illegible]

عباسی، نظم عباس [illegible]

[illegible]

عبدالحق، ڈاکٹر، بابائے اردو [illegible]

[illegible]

عبدالغنی خدمت دہلوی [illegible]

عبدالرزاق جھنجھانوی حصہ سے شاد [illegible]

عبدالسلام ندوی، مولانا [illegible]

عبدالقادر جیلانی، غوث [illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

عرفی شیرازی [illegible]

عسکری، مرزا محمد [illegible]

عشق [illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

علیم [illegible]

عطار، خواجہ شیخ فریدالدین ۱۱۴

عظمت اللہ خاں ۶۱

علائی، نواب علاء الدین احمد خاں ۴۸

علی عادل شاہ ثانی شاہی ۱۴۰، ۱۵۰

عمادالدین [illegible] خواجہ ۱۹۰

عمر خیام نیشاپوری، حکیم [illegible]

عندلیب [illegible] ۲۹۵

غالب، مرزا اسداللہ خاں [illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

غزالی مشہدی ۴۶۴، ۴۶۵

غزل کا موجودہ تصور ۱۷

غیاث الدین رام پوری (صاحب غیاث اللغات) ۴۱۲

فارسیت بمقابلہ پراکرت ۷۹-۸۱، ۸۳-۸۶، ۸۷-۹۰، ۱۰۳، ۱۰۵-۱۱۰

فاروقی، خواجہ احمد ۳۲۷

فانی بدایونی ۱۰۷، ۲۰۱، ۳۲۸، ۴۳۰

فائز، نواب صدر الدین ۱۹۹

فائق، کلب علی خاں ۲۱، ۶۲۵، ۶۴۸

فراق گورکھپوری ۲۶، ۲۸، ۳۹، ۴۰، ۴۶، ۵۱، ۸۵، ۸۶، ۱۱۲، ۱۱۳، ۱۶۳، ۲۰۱، ۲۰۵، ۲۹۶، ۴۱۲، ۴۹۶، ۵۴۳، ۵۹۳، ۶۳۳، ۶۵۶-۶۵۷، ۶۹۳

فردوسی طوسی ۲۹

فرقی انجدانی ۳۲۸

فرونڈ، سگمنڈ ۱۷۶-۱۷۷، ۱۷۸، ۵۲۲

فصاحت و بلاغت ۷۵-۷۶ مزید دیکھیے بلاغت

فضل الرحمن، ڈاکٹر (ماہر اسلامیات) ۴۵۳

فضلی (صاحب "کربل کتھا") ۶۰، ۸۱

فہمیدہ بیگم، ڈاکٹر ۲۴۰۶

فیض احمد فیض ۳۰۱، ۴۳۱

قاسم، قدرت اللہ ۱۴۹

قاضی افضال حسین ۲۰۰، ۲۰۶، ۲۰۷، ۲۵۵

قاضی سجاد حسین ۱۷۵، ۱۷۶

قائم چاندپوری، شیخ قیام الدین ۵۹، ۷۷، ۱۱۱، ۱۸۷، ۱۹۰، ۲۲۱، ۲۴۶، ۲۵۲، ۲۵۴، ۲۷۵، ۲۹۰، ۲۹۴، ۳۴۲، ۳۶۲، ۳۶۷، ۳۶۹، ۳۸۲، ۳۹۷-۳۹۸، ۵۴۷-۵۷۵، ۶۱۷، ۶۶۷

قدر بلگرامی ۷۴

قدرت، قدرت اللہ ۳۹۸

قدسی، حاجی محمد جان ۴۸

قطب الدین بختیار کاکی، خواجہ ۵۶۶

قمر، احمد حسین ۴۷۰، ۶۰۸، ۶۱۳

کاظم علی خاں، مرزا ۱۹۰، ۶۴۱-۶۴۲، ۶۴۳

کلر، جاناتھن ۲۳

کلیم الدین احمد ۱۵۲

کلیم ہمدانی، ابوطالب ۴۸، ۵۷۴

کنایہ ۵۴، ۶۳، ۸۳، ۱۶۱، ۲۷۷، ۲۸۲، ۲۸۶، ۳۰۴، ۳۰۵، ۳۵۵، ۳۷۴، ۳۹۹، ۴۱۰، ۴۱۶، ۴۱۸، ۴۲۴، ۴۵۶، ۴۷۱، ۴۷۷، ۴۸۷، ۴۹۳، ۵۲۸، ۵۸۰، ۵۹۰، ۶۱۸، ۶۲۰، ۶۲۴، ۶۵۹، ۶۶۵، ۶۸۶، ۶۹۳، ۶۹۸

کولرج، سیموئل ٹیلر ۱۲، ۳۹-۴۰، ۳۳۴، ۶۲۶

کوئنل، پیٹر ۳۳

کیٹس، جان ۶۵۸-۶۵۹

کیفیت ۴۱، ۵۰-۵۱، ۲۳۵، ۲۶۹، ۲۸۲، ۳۳۲، ۳۳۶، ۳۶۸، ۳۷۲، ۳۷۸، ۳۸۰-۳۸۱، ۴۰۳، ۴۳۰، ۴۳۱،

۴۶۴، ۴۹۶، ۵۰۸، ۵۴۲، ۵۴۹، ۵۹۶، ۶۰۳، ۶۳۴،
۶۴۴، ۶۵۰، ۶۶۵

گراس، باروی ۲۰۸
گرے، جان ۶۴
گنگو پادھیا، انت لال ۱۲
گوتم بدھ، مہاتما ۱۸۰، ۳۲۰
گیان چند، پروفیسر ۱۹۶، ۱۹۷

لطف، مرزا علی ۱۳۰
لکھنؤ کا شکوہ، میر کے کلام میں ۶۴۱-۶۴۳
لہجۂ میر میں طنطنہ، غرور، اور وقار ۲۷، ۲۳، ۲۳۹،
۲۶۳، ۲۹۲، ۳۰۴، ۳۲۱، ۳۲۶، ۳۴۴، ۳۶۴،
۳۷۰، ۳۸۷، ۳۹۶، ۴۱۱، ۴۱۲، ۴۳۴، ۴۴۴، ۴۴۶،
۴۵۹، ۴۷۱، ۴۸۱، ۴۹۱، ۵۱۲، ۵۱۳، ۵۲۹، ۵۵۸، ۶۰۲،
۶۱۱، ۶۶۷، ۶۷۷، ۶۹۷

مالک رام ۲۹۹
متکلم کی نوعیت، میر کے یہاں ۵۴-۵۵، ۱۲۷،
۱۲۹-۱۳۶، ۲۴۲، ۲۵۹، ۳۱۲، ۳۱۴، ۳۵۲، ۳۵۳،
۳۵۵، ۳۶۱، ۳۶۴، ۳۷۳-۳۷۴، ۴۰۳-۴۰۴، ۴۳۴
۴۶۶، ۴۷۴، ۴۹۷، ۵۰۸، ۵۳۷-۵۳۸، ۵۷۵، ۶۰۱،
۶۲۲-۶۲۳، ۶۲۵، ۶۸۰
مجدد الف ثانی حضرت شیخ احمد سرہندی ۵۰۲
مجروح، میر مہدی ۴۰۳
مجنوں گورکھپوری ۲۶، ۲۰۵، ۲۰۹

محاورے اور ضرب الامثال، میر کے یہاں ۹۷،
۹۸، ۹۹، ۱۰۱، ۲۶۲، ۲۶۶، ۲۶۷، ۳۶۱، ۳۸۶، ۴۰۸
۴۵۹، ۴۸۷، ۴۹۶، ۵۴۵، ۵۸۲، ۵۸۴، ۵۸۵،
۵۸۷، ۶۰۴، ۶۶۴
محبت خاں محبت ۶۲۳
محسن فانی، ملا ۶۸۳-۶۸۴، ۶۸۵
محمد رسول اللہ ۵۶۰
محمد اظہار الحق ۴۰۳
محمد حسن، پروفیسر ۲۰
محمد حسن عسکری ۱۶، ۲۰، ۲۶، ۸۶، ۱۱۰، ۱۱۱-۱۱۲،
۱۱۳، ۱۳۸، ۱۴۸، ۱۴۹-۱۵۰، ۱۶۴، ۱۷۱، ۲۸۵،
۳۰۸-۳۰۹، ۳۲۰-۳۲۱، ۳۲۲، ۳۲۳، ۳۶۵،
۴۷۷، ۶۷۸۔
محمد حسین تبریزی (صاحب "برہان قاطع") ۳۸
محمد شاہ، بادشاہ دہلی ۱۹۸
محمد فرہاد، حضرت شاہ ۵۱۲
محمد مراد ۱۹۸
مخدوم محی الدین ۳۸۲
مزاح، میر کے کلام میں۔ دیکھیے خوش طبعی، میر کے
کلام میں
مسعود اختر جمال ۳۸۲
مسعود حسین، پروفیسر ۲۴
مسیح الزماں، ڈاکٹر ۲۱
مصحفی، شیخ غلام ہمدانی ۳۵، ۳۶، ۳۹، ۵۶، ۵۹،
۱۱۱، ۱۱۹، ۱۵۵-۱۵۶، ۱۵۷، ۱۵۸، ۱۶۱، ۱۶۲، ۱۶۸،

۱۹۰، ۱۹۱، ۲۳۵، ۲۵۴، ۵۹۳
مضمون آفرینی ۳۹، ۴۰، ۴۶، ۴۷، ۹۹، ۱۰۰، ۱۰۱،
۱۵۲، ۱۵۳، ۱۵۴، ۱۵۶، ۱۵۸، ۱۶۲، ۱۶۵، ۱۶۸،
۲۵۳، ۲۶۶، ۲۹۸، ۲۹۹-۳۰۰، ۳۲۸، ۳۳۲،
۳۵۴، ۳۷۲، ۳۸۵، ۴۲۱، ۴۳۱-۴۳۴، ۴۳۸،
۴۳۹، ۴۴۷- ۴۴۹، ۴۵۳، ۴۵۴، ۴۶۴-۴۶۵،
۴۶۶، ۴۶۹-۴۷۰، ۴۷۵-۴۷۶، ۴۸۶، ۴۹۲،
۴۹۸، ۵۰۰، ۵۰۹، ۵۱۴، ۵۱۹-۵۲۰، ۵۴۵، ۵۵۸،
۵۷۴، ۵۸۱، ۵۸۸، ۶۲۱، ۶۴۰، ۶۴۶، ۶۵۲،
۶۵۴، ۶۵۵، ۶۶۰، ۶۶۱، ۶۶۷، ۶۸۳-۶۸۵،
۶۹۲
مطلع میں تخلص کا استعمال ۸۶-۸۸
مظہر علی سید ۶۵۵
معاملہ بندی ۹۷، ۱۱۸-۱۲۰، ۱۴۹-۱۵۰، ۱۵۳،
۱۶۵، ۱۶۷، ۱۶۹
معقد شعر [illegible]
معنی [illegible]
[illegible]
[illegible] ۶۸۸
معنی آفرینی ۳۱، ۴۶، ۴۷، ۴۸، ۶۹، ۷۰، ۱۱۵،
۱۵۲، ۱۵۴، ۱۶۵، ۲۳۵، ۲۵۸، ۲۶۱-۲۶۲،
۲۶۹، ۲۷۴، ۲۸۸، [illegible]
۳۱۸، ۳۲۱، ۳۲۶، ۳۲۹، ۳۳۴-۳۳۵،
۳۳۶، ۳۳۸، ۳۴۱-۳۴۲، ۳۴۷، ۳۴۸،
۳۵۰، ۳۶۱، ۳۶۷، ۳۸۰، ۳۸۱، ۴۰۰-۴۰۱،

۴۰۹، ۴۱۱، ۴۲۵، ۴۲۷-۴۲۸، ۴۳۱، ۴۳۳، ۴۴۳، ۴۴۴،
۴۴۸-۴۴۹، ۴۵۱، ۴۵۶، ۴۵۸، ۴۶۵، ۴۷۱،
۴۷۲، ۴۷۳، ۴۷۸-۴۸۰، ۴۹۹-۵۰۰، ۵۰۶،
۵۳۵، ۵۳۹، ۵۴۷، ۵۴۹، ۵۵۰-۵۵۱، ۵۶۰،
۵۶۳-۵۶۴، ۵۶۶، ۵۸۱، ۵۹۴، ۵۹۵-۵۹۶،
۶۰۶، ۶۲۲، ۶۳۶، ۶۶۹
مغربی تبریزی ۴۸
ملارمے، اسٹیفان ۴۱
ممتاز حسین ۱۵۲، ۴۰۲
مناسبت۔ دیکھیے رعایت و مناسبت
منتظر، نور الاسلام ۴۹
منیر شکوہ آبادی، منشی اسمعیل حسین ۳۹۱-۳۹۲،
۶۷۴
منیر نیازی ۵۰۳
مومن، حکیم مومن خاں ۴۷، ۷۰، ۹۱، ۹۵، ۱۰۳،
[illegible]
[illegible]
[illegible]
۵۵۹، ۶۶۹
تم علی ۳۰، ۴۶
میر تقی: میر صاحب کی معنویت ۸۶-۸۸
میر کا کردار ۳۲-۳۳
میراجی ۲۰۶
میر حسن ۱۶، ۲۱۸، ۳۸۳، ۳۹۸
[illegible]

ناجی، محمد شاکر ۷۷

نادر، کلب علی خاں ۲۱۷

نارنگ، پروفیسر گوپی چند ۲۳، ۲۶

نازک خیالی ۴۱، ۴۷، ۴۸، ۱۵۴، ۳۷۶، ۴۲۹،
۴۴۱، ۴۹۲

ناسخ، شیخ امام بخش ۳۰، ۳۵، ۴۴، ۵۲، ۱۵۱، ۱۵۳،
۱۵۳، ۱۵۴-۱۵۵، ۲۲۱، ۲۴۳، ۲۴۵، ۲۸۰، ۲۹۷
۳۱۷-۳۱۸، ۳۳۸، ۳۴۳، ۳۷۸، ۳۹۱، ۴۰۱،
۴۴۷، ۴۴۸، ۴۸۲، ۵۴۴، ۶۰۶، ۶۶۰، ۶۹۱

ناصر خسرو ۴۳۵

ناصر کاظمی ۵۱، ۲۴۴، ۲۸۶، ۳۱۸، ۳۳۵، ۶۰۱

نثار احمد فاروقی ۲۱، ۳۳

نثار، محمد امان ۵۳۷، ۶۰۸-۶۰۹، ۶۲۸

نثر، علمی اور ادبی ۶۰-۶۱

نسیم دہلوی، اصغر علی خاں ۲۷۴، ۳۷۲

نصیر، شاہ نصیر دہلوی ۲۵۰، ۶۶۰

نظامی گنجوی ۵۴۶

نظیر اکبر آبادی، شیخ ولی محمد ۵۱، ۱۶۲، ۳۳۵،
۳۸۵

نظیری نیشاپوری، محمد حسین ۳۸، ۳۹۰، ۳۹۲،
۴۳۲، ۴۳۳، ۴۷۰، ۴۹۲، ۵۵۷

نعمت خان عالی ۵۱۰

نعیم احمد، ڈاکٹر ۱۹۶

نو افلاطونیت ۱۰۶

نورالحسن انصاری ۱۸۴

نورالحسن ہاشمی، پروفیسر ۲۷

نورالرحمٰن، مولوی ۲۰

نون کا اعلان ۳۹۰-۳۹۲

نیاز فتح پوری ۴۶، ۱۰۴

نیر کاکوری، مولوی نورالحسن (صاحب
"نوراللغات") ۴۴۰، ۶۵۰

نیر مسعود ۲۱، ۲۲، ۱۶۳، ۲۰۷

والٹیر، فرانسوا ۳۴۲

والیری، پال ۵۶-۵۹

واجد علی شاہ اختر ۴۷۰

وارستہ، سیالکوٹی مل (صاحب مصطلحات
شعرا) ۳۲۵، ۵۴۲

واقعیت، مشرقی نقطۂ نظر سے ۵۰، ۹۹، ۱۳۴،
۱۳۹، ۱۴۳-۱۴۶، ۲۳۵، ۲۴۸، ۳۰۸، ۳۳۴، ۳۴۶،
۳۵۹، ۳۶۴، ۳۷۵، ۳۹۰، ۴۷۱، ۴۷۶، ۴۸۰،
۴۸۱، ۵۲۱-۵۲۲، ۶۷۸، ۶۷۹، ۶۸۷

وزیر علی خاں، نواب ۶۴۳

ولایت خاں، استاد ۲۲۱

ولی دکنی، محمد ولی ۶۱۵

ومزٹ، ڈبلیو۔ کے۔ ۲۱۰

وسلر، جان میک نیل ۶۵۲، ۵۵۳

ہراقلیطس ۱۸۳، ۱۸۸

ہژبر لکھنوی ۴۷۰

ہوس، مرزا محمد تقی ۶۳۶

یقین، نواب انعام اللہ خاں ۳۶، ۵۹، ۷۷،
۱۸۷، ۱۹۰، ۳۲۱، ۵۵۹

یگانہ چنگیزی، مرزا واجد حسین ۶۱، ۲۱۶، ۳۸۶

۵۸۳

یوسف حسین، پروفیسر ۳۶
یوسف سلیم چشتی ۹۳

یے ٹس، ڈبلیو۔ بی۔ ۱۷، ۳۳

ہماری مطبوعات

آندھی میں چراغ	خواجہ غلام السیدین	۳۷۶	۱۳/=
ابوالکلام آزاد۔ شخصیت، سیاست پیغام۔	پروفیسر رشید الدین خاں	۳۳۶	۲۱/=
ابوالکلام آزاد۔ ایک ہمہ گیر شخصیت	مرتب پروفیسر رشید الدین خاں	۶۸۸	۵۸/=
آہنگ و عروض	ڈاکٹر کمال احمد صدیقی	۲۷۸	۱۸/=
املا نامہ	مرتب: پروفیسر گوپی چند نارنگ	۱۲۸	۹/=
اردو تصویری لغت		۱۵۲	۳۰/=
اردو صرف و نحو	ڈاکٹر اقتدار حسین خاں	۱۳۶	۱۶/=
اردو افعال	سونیا چرنیکوا (روسی ادیب)	۳۲۴	۲۴/=
اردو املا	رشید حسن خاں	۷۰۶	۳۷/=
اسکول لائبریری	سید حسین رضا رضوی	۱۵۶	۲۰/=
جامع انگریزی اردو لغت (حصہ اول)		۱۲۳۲	۴۰/=
توضیحی لسانیات	ایچ، ایل گلیسن / عتیق احمد صدیقی	۵۸۹	۲۳/=
زبان و قواعد	رشید حسن خاں	۵۰۳	۱۸/۷۰
صحت الفاظ	سید بدر الحسن	۲۵۱	۱۸/=
صوتیات فونیمیات	پروفیسر اقتدار حسین	۱۲۸	۲۴/=
عام لسانیات	پروفیسر گیان چند جین	۹۱۰	۷۵/=
عشری درجہ بندی	〃 〃 〃	۹۰۸	۸۰/=
عہدۂ ناظم کتب خانہ داری ایک تعارف	کے۔ سی ہیڈسن / مہ جبیں اختر	۱۷۲	۲۲/=
فرہنگ ادبی اصطلاحات	کلیم الدین	۲۰۶	۲۷/=

دکن میں مرثیہ اور اعزاداری	ڈاکٹر رشید موسوی	۳۱۵	۱۶/=
دیوان آبرو	مرتب: پروفیسر محمد حسن	۳۷۷	۲۵/=
دیوان حسرت عظیم آبادی	مرتب: ڈاکٹر اسما سعیدی	۴۸۴	۱۸/=
ڈاکٹر ذبیح اللہ صفا حیات اور کارنامے	ڈاکٹر کبیر احمد جائسی	۱۲۵	۱۲/=
ڈاکٹر ذاکر حسین	(مرتبہ) ڈاکٹر فہمیدہ بیگم		
ذوق و جستجو	پروفیسر خواجہ احمد فاروقی	۴۰۰	۳۴/=
رہبر اخبار نویسی	سید اقبال قادری	۷۵۲	۶۲/=
رباعیات انیس	مرتب: علی جواد زیدی	۳۸۶	۳۵/=
زندگانیٔ بے نظیر	سید محمد عبدالغفور شہباز، سید محمد حسنین	۳۸۸	۱۹/=
سب رس کے حروف (صرفی مطالعہ)	آصفہ بیگم	۹۹	۱۱/=
سخنوران گجرات	سید ظہیر الدین مدنی	۳۴۰	۱۷/=
صحیفہ خوش نویساں	مولوی احترام الدین احمد شاغل	۲۹۰	۱۴/=
عربی ادب کی تاریخ (اوّل) (تیسرا ایڈیشن)	پروفیسر عبدالحلیم ندوی	۳۵۲	۲۰/=
عربی ادب کی تاریخ (دوم)	پروفیسر عبدالحلیم ندوی	۳۹۰	۲۶/=
عربی ادب کی تاریخ (سوم)	پروفیسر عبدالحلیم ندوی	۷۱۵	۵۵/=
غزل اور غزل کی تحریک (دوسرا)	ڈاکٹر اختر انصاری	۳۳۲	۱۸/=
خاص نظریۂ اضافیت	محمد حبیب الحق انصاری	۱۳۴	۱۲/=
دھوپ چولھا	ایم۔ایم۔ ہدیٰ/ڈاکٹر خلیل اللہ خاں	۹۷	۱۲/=
راست و متبادل کرنٹ	عبدالرشید انصاری	۲۹۶	۱۵/=
سائنس کی باتیں	اندر جیت لال	۱۱۱	۱۱/۵۰

قدیم ہندوستان میں تعلیم	ڈاکٹر اے ایس الٹکر / ابو یوسف	۱۸۰	۲۰/=
قدیم ہندوستان کی ثقافت و تہذیب تاریخی پس منظر میں	ڈی۔ ڈی۔ کوسمبی / بال مکند عرش ملسیانی	۳۱۹	۱۳/=
قدیم ہندوستان میں شودر	رام سرن شرما / جمال الدین محمد صدیقی	۳۵۶	۴/۵۰
مہاتما گاندھی	بی۔آر۔ نندا / علی جواد زیدی	۵۰۰	۶۰/=
مغلیہ دربار کا عروج و زوال	ڈاکٹر ریاض احمد خاں شیروانی	۵۵۳	۳۰/۵۰
مغل دربار کی گروہ بندیاں اور ان کی سیاست (دوسرا ایڈیشن)	ڈاکٹر ستیش چندر / ڈاکٹر قاسم صدیقی	۲۶۵	۲۲/=
مغلوں کا نظام مالگزاری ۱۷۰۰ء سے ۱۷۵۰ء تک۔	نعمان احمد صدیقی / ایس نبی ہادی	۲۲۷	۹/=
مرادآباد۔ تاریخ اور صنعت	تاباں نقوی	۹۶	۱۲/=
مسیر طالبی (سفرنامہ)	ابو طالب اصفہانی / ثروت علی	۳۵۹	۳۲/=
منتخب دساتیر کا تقابلی مطالعہ	شجاع الدین فاروقی	۷۲۴	۶۵/=
ناوابستگی	پروفیسر رشید الدین خاں / ڈاکٹر ایس۔ ایم مہدی۔	۴۶۴	۳۷/=
وادیٔ سندھ اور اس کے بعد کی تہذیبیں	سر مورٹیمر / زبیر رضوی	۱۴۸	۸/=
وجے نگر کے عہد میں نظام حکومت اور سماجی زندگی	ٹی۔ وی۔ مہالنگم / نیل کنٹھ شاستری	۵۷۲	۴۱/=
ہمایوں نامہ	گلبدن بیگم / عثمان حیدر مرزا	۹۶	۱۱/=
ہندوستان سرزمین اور عوام	نارائنی گپتا / ایس۔ کے سنگھ	۷۰	۲/=
ہندوستان کا شاندار ماضی	اے۔ ایل۔ باشم / ایس غلام سمنانی	۷۴۸	۳۲/=
ہندوستان کے دورِ وسطی کے مؤرخین	پروفیسر محب الحسن / مسرور علی ہاشمی۔	۴۷۸	۴۵/=

امراض اور ان کی حقیقت	حکیم ایم حسام صدیقی	۲۰۰	۲۳/=
بچے کی صحت	ڈاکٹر مس ستیہ گپتا/شمیم نکہت	۹۴	۷/۵۰
پیٹ کے کیڑے	محمد رفیق اے۔ ایس	۷۹	۷/=
تاریخ طب	حکیم محمد حسّان	۵۳۹	۴۶/=
تشریح الہیکل (اول)	حکیم ایس۔ ایم۔ کمال الدین حسین ہمدانی۔	۲۱۶	۱۱/=
تشریح الاحشاء	" " "	۲۶۱	۲۳/=
تیمارداری، ترمیم و اضافے کے ساتھ (دوسرا ایڈیشن)	ڈاکٹر حسین فاروقی	۱۸۰	۱۴/=
چائنیز طب آکیوپنکچر اور موکسی بوشن کے بنیادی اصول۔	ڈاکٹر محمد ظہیر الدین	۱۲۸	۱۲/=
چند عام بیماریاں	حسین فاروقی	۶۴	۹/=
درد۔ علامت اور علاج	حکیم ابوسعد خالد جاوید شمشی	۲۱۲	۱۷/=
سرطان کیا ہے ؟	محمد برہان حسین	۱۵۲	۷/=
شراب نوشی اور منشیات کی لت	ڈاکٹر حسین فاروقی	۱۰۰	۸/=
علم الادویہ (حصہ سوم)	حکیم محمد مستان علی	۲۳۶	۲۲/=
عہد مامون کے طبی و فلسفیانہ ترجمہ کا تحقیقی مطالعہ	ڈاکٹر عشرت اللہ خاں		
تذکرۂ مخطوطات (حصہ اوّل)	ڈاکٹر محی الدین قادری زور	۴۰۴	۲۴/=
تذکرۂ مخطوطات (حصہ دوم)	ڈاکٹر محی الدین قادری زور	۲۲۸	۲۳/=
تذکرۂ مخطوطات (حصہ سوم)	ڈاکٹر محی الدین قادری زور	۳۸۴	۲۳/=
تذکرۂ مخطوطات (حصہ چہارم)	ڈاکٹر محی الدین قادری زور	۳۴۰	۲۳/=
تذکرۂ مخطوطات (حصہ پنجم)	ڈاکٹر محی الدین قادری زور	۳۹۲	۲۳/=